This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MÉMOIRES

LUS

A LA SORBONNE

ARCHÉOLOGIE

Digitized by Google

Digitized by Google

MÉMOIRES

LUS

A LA SORBONNE

DANS LES SÉANCES EXTRAORDINAIRES

DU COMITÉ IMPÉRIAL

DES TRAVAUX HISTORIQUES ET DES SOCIÉTÉS SAVANTES

TENUES LES 30, 31 MARS ET 1ER AVRIL 1864

ARCHÉOLOGIE

PARIS

IMPRIMERIE IMPÉRIALE

DCCC LXV

Digitized by Google

Arc 113.2

1876, Nov. 20.
Hemenway Fund.

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

Le troisième volume de la collection des *Mémoires d'Archéologie lus à la Sorbonne* paraît moins tardivement que les précédents; ainsi que l'avait prescrit M. le Ministre, il pourra être distribué avant la réunion de 1865. Nous n'avons donc plus à déplorer les retards fâcheux, bien qu'inévitables, qui se sont produits au début de cette publication. Cependant, il faut le reconnaître, nous n'avons pas encore atteint le but que nous nous étions proposé. Nous l'atteindrons l'année prochaine, et le recueil des *Mémoires d'Archéologie* pourra paraître quelques mois après les séances de la Sorbonne, si tous nos savants confrères des départements veulent bien se hâter de faire parvenir au Ministère leurs manuscrits et leurs dessins, et ne garder les épreuves qui leur sont adressées que le temps nécessaire pour les corriger. La plupart l'ont fait cette année, et nous les en remercions; mais il ne faut pas oublier que, dans les publications de ce genre, le retard de quelques-uns, d'un seul même, suffit pour tout entraver.

Quant à nous, nous continuerons à nous acquitter, avec tout le zèle dont nous sommes capables, de l'honorable tâche que Son Excellence nous a confiée, et à consacrer tous nos soins à l'amélioration d'une collec-

Digitized by Google

tion, qui, par la variété et l'intérêt des travaux qu'elle contient, est destinée, nous en sommes certains, à être recherchée des archéologues à l'égal des recueils de ce genre les plus justement célèbres.

Paris, février 1865.

LÉON RENIER, ANATOLE CHABOUILLET.

Digitized by Google

MÉMOIRES

LUS A LA SORBONNE.

NOTE

SUR

LES SILEX TAILLÉS D'ABBEVILLE,

PAR M. OLIVIER,

INGÉNIEUR EN CHEF,

VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE.

M. Boucher de Perthes a, le premier, posé une question des plus intéressantes et qui préoccupe aujourd'hui bien des esprits. Les opinions sont très-divisées; elles sont, des deux côtés, soutenues par des hommes du plus haut mérite, et leur choc aura bien certainement toute la puissance nécessaire pour faire jaillir la lumière.

Quelle que doive être la solution, il importe que tous les faits relatifs à cette question soient connus. Les plus petits peuvent avoir leur importance, et c'est à ce point de vue que j'ai cru pouvoir apporter mon grain de sable. Peut-être que dans des mains habiles il donnera son étincelle.

Il y a trois mois environ, un silex taillé a été trouvé dans le Calvados; M. Lemaître-Montbrun, propriétaire à Quétiéville, en chassant dans les plaines de Vaux, près de Mézidon, l'aperçut à la surface d'un labour.

Ce silex présente la forme d'une amande dont le petit bout serait arrondi; sa longueur est de 8 centimètres, sa plus grande largeur de 45 millimètres, et son épaisseur, au centre, de 2 centimètres. Sa section, perpendiculaire au grand axe, donne à peu près un losange très-allongé.

Digitized by Google

Cette forme a été obtenue par plusieurs chocs successifs dont on reconnaît parfaitement l'effet; en un mot, il est impossible d'admettre que cette pierre n'ait pas été travaillée par un être intelligent.

Le commencement de patine qui recouvre ce silex m'a empêché de reconnaître sa nature.

Le terrain dans lequel il a été trouvé se compose d'une couche très-peu épaisse de terre arable, reposant sur une masse importante de calcaire oolithique, limitée, d'un côté, par les schistes et les grès siluriens de la vallée de l'Orne, de l'autre, par les argiles de la vallée de la Dive.

Stimulé par cette trouvaille, M. Lemaître a visité la plaine avec soin, et il n'y a pas rencontré d'autres pierres semblables.

Les silex se trouvent assez abondamment dans les terrains diluviens recouvrant certaines parties des argiles de la vallée de la Dive et proviennent, sans doute, des craies qui forment presque toute la partie est du Calvados.

La découverte dont je viens de rendre compte me semble avoir une certaine importance.

On n'est pas d'accord sur l'époque géologique à laquelle appartiennent les terrains dans lesquels ont été trouvés les silex taillés de M. Boucher de Perthes. On ne l'est pas davantage sur l'origine de ces silex. Les uns veulent y voir le travail d'une race d'hommes contemporaine des grands pachydermes. Pour d'autres, ce sont seulement les rebuts de fabriques de haches celtiques, que les orages auraient entraînés avec les terrains fournissant la matière première. Mais alors pourquoi la hache de Vaux était-elle seule?

Si cette hypothèse était exacte, on devrait trouver des silex à différents degrés de préparation; les rebuts devraient tous donner, fût-ce de loin, la forme ordinaire des haches celtiques. Or il n'en est rien; et, pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur les objets réunis par M. Boucher de Perthes. Les uns ont la forme d'un marteau pointu; d'autres ressemblent à nos pierres à fusil. Ceux qui se rapprochent le plus des haches celtiques présentent deux types bien distincts : dans l'un la section perpendiculaire ou grand axe de la pierre est un losange allongé; dans l'autre, c'est

Digitized by Google

un triangle aplati; dans l'une et l'autre enfin de ces deux formes, les arêtes des angles aigus sont vives et coupantes tout autour de la pierre. Dans les haches celtiques, au contraire, les arêtes parallèles au grand axe sont ou fortement arrondies ou même abattues par un plan.

Si les silex taillés avaient dû devenir des haches celtiques, pourquoi en aurait-on taillé à section triangulaire? Pourquoi l'ouvrier aurait-il avivé les arêtes pour les abattre ensuite?

J'ai sous les yeux un silex dont une des faces est celle de la pierre avant qu'elle fût travaillée. Cette face est creuse et l'apprenti le moins intelligent aurait dû reconnaître *a priori* que cette pierre ne pourrait pas donner les formes régulières et symétriques des haches celtiques. Cependant elle a été travaillée avec le plus grand soin. Les arêtes, faites à petits coups, sont vives et très-exactes dans leurs courbes. Certainement cette pierre n'a pas été ainsi travaillée pour être jetée au rebut.

Ces considérations, le grand nombre de points où l'on a déjà trouvé des silex taillés, les circonstances où ils se rencontrent, la hache isolée que l'on vient de ramasser dans le Calvados à la surface d'une des plaines de la grande oolithe, tout me semble prouver que les silex de M. Boucher de Perthes sont bien l'œuvre achevée de ceux qui les ont travaillés.

Si donc nous jugeons ces êtres pensants, ces hommes, par leurs œuvres, nous devons admettre que, s'ils avaient assez d'idées pour satisfaire à une nécessité, leur esprit n'allait pas plus loin.

J'ai dit que les haches envoyées par M. Boucher de Perthes à la Société des antiquaires de Normandie présentent deux types. Celles dont la section est un losange ont reçu du terrain un certain vernis, mais la pierre a conservé sa couleur. Celles à section triangulaire sont, au contraire, recouvertes d'une patine blanche qui doit les faire considérer comme fabriquées longtemps avant les premières. Ainsi le seul perfectionnement que la race primitive aurait apporté dans ses produits serait d'avoir fortifié les grandes arêtes de ses tranchants en doublant l'angle des plans qui les forment.

Quels étaient donc ces hommes pour lesquels les siècles pas-

Digitized by Google

saient inutiles, les laissant à la fin comme ils étaient au commencement? Quelle distance énorme entre les haches celtiques et celles d'Abbeville ! celles-ci, grossières dans toutes leurs parties, ont seulement pour but de satisfaire à une nécessité. Les autres ne se contentent plus de cela; il faut encore qu'elles flattent l'œil et l'amour-propre du maître. Régulières et symétriques dans leurs formes, polies sur leurs surfaces, finement avivées sur le tranchant, elles deviennent presque un objet d'art et prouvent que ceux qui les portaient étaient animés par d'autres sentiments que ceux de l'attaque et de la défense. Évidemment, ces hommes avaient, avec d'autres goûts et d'autres besoins, une intelligence supérieure à celle des hommes de Moulin-Quignon; et si cette race primitive est celle d'où nous sortons, il faut qu'une longue suite de siècles ou des circonstances bien extraordinaires soient venues modifier et développer son intelligence et ses goûts.

Il m'a semblé utile de faire connaître la découverte de M. Lemaître-Montbrun; j'ai cru pouvoir ajouter quelques réflexions; mais je ne me permettrai pas de formuler une conclusion. Lorsque les maîtres hésitent, l'élève ne doit pas donner son opinion.

Digitized by Google

NOTE

SUR

DES FRAGMENTS DE VASE ET D'OS HUMAINS

TROUVÉS A VILLEPART EN 1863,

PAR M. BOUTIOT,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE.

Dans le cours de l'année 1863, les ouvriers occupés au terrassement du canal de la haute Seine ont remué profondément le banc de grèves calcaires situé sur le territoire de Villepart et au midi de ce village. Ils établirent une tranchée, qui atteignit environ six mètres de profondeur, sur une longueur de cinq à six cents mètres, sur les bords du plateau qui commence en cet endroit, entre le ruisseau de la Hurande et celui de l'Hozain, qui, ainsi que la Seine, qui est proche, ont profondément creusé leur lit dans cet amas de grèves.

Ces ouvriers mirent au jour, en deux endroits, des ossements humains, recouverts des grèves dont je viens de parler par une épaisseur d'au moins quatre mètres. Suivant eux, ces grèves, ainsi que le dépôt terreux formé par les anciennes alluvions venant des terrains supérieurs arrosés par l'Hozain, et qui couvrent ces grèves, ne paraissaient pas avoir été remués.

A ces os brisés, dont les fragments ne constituent pas, à beaucoup près, ceux d'un cadavre complet, étaient réunis deux fragments de vase de terre.

Ces os et ces fragments de poterie furent recueillis par les soins de M. Émile Vaudé, chez lequel je les ai vus, et qui a appelé mon attention sur cette découverte. Il a bien voulu se dessaisir de l'un des morceaux de vase à mon profit, et, après l'avoir examiné, je reconnus que la fabrication de ce vase avait la plus grande ana-

Digitized by Google

logie avec celle d'un vase conservé à Nogent, et trouvé dans le monument de Frécul dit *le Charnier*. Je priai M. Chertier, de Nogent, de vouloir bien me communiquer l'un des fragments de ce vase, et, répondant à ma demande, je pus comparer l'un avec l'autre.

Mais, doutant de mes propres impressions, je m'adressai à un savant qui a déjà donné de nombreux témoignages d'un profond savoir sur les faits et les objets remontant à une époque antéhistorique, et qui en ce moment, prépare une *Histoire de l'homme avant les temps historiques*. J'adressai à M. de Mortillet, historien et géologue, un fragment de ce fragment de vase. Je le lui envoyai en lui disant seulement : « Il y a une quinzaine de jours, parmi quelques débris d'ossements, malheureusement peu considérables, il a été découvert un fragment de poterie. Je vous en adresse un échantillon. S'il vous était possible de me donner sur son origine quelques éclaircissements, je vous serais fort reconnaissant. »

M. de Mortillet, sur la vue du fragment et en l'absence de tout autre renseignement, me répondit :

« Le petit fragment de poterie que vous m'avez adressé a tous les caractères des poteries les plus anciennes. Il appartient évidemment aux temps antéhistoriques. Il réunit à la fois le mode de facture et la mauvaise cuisson des poteries de l'âge de pierre et de l'âge de bronze des habitations lacustres de la Suisse et des marnières de l'Émilie (duchés de Parme et de Modène). C'est aussi la manière d'être des poteries de l'époque monolithique, ou des dolmens et des menhirs de la France. »

Cette lettre est donc venue confirmer entièrement mes présomptions, et son auteur est d'autant mieux dans la vérité que nous sommes à même de rapprocher ce fragment de celui qui provient de Frécul et qu'il ne connaît pas. Ce dépôt d'os humains serait donc d'une époque contemporaine à celle qui vit se dresser les monuments si curieux de l'arrondissement de Nogent-sur-Seine.

Déduisant les conséquences résultant de l'existence de parties d'os humains trouvés en deux endroits voisins l'un de l'autre, avec des fragments de poterie grossière et antéhistorique, à une profondeur de plusieurs mètres et à environ cinquante ou soixante mètres

Digitized by Google

du bord de la falaise, on arrive donc à croire que les grèves qui, à Villepart, forment un talus d'une élévation d'environ quinze mètres au-dessus du cours de l'Hozain et de la vallée de la Seine, et s'étendent sur une surface de plusieurs kilomètres, ont été déposées à une époque où l'homme avait déjà pris possession de la terre, à l'époque où l'homme aurait élevé les monuments monolithiques qui attirent si vivement l'attention.

Cette conséquence, Messieurs, n'a plus rien qui doive surprendre aujourd'hui, en raison des découvertes faites dans la vallée de la Somme, et si sérieusement discutées et approfondies depuis deux ans au moins. Le fait demeure acquis que l'homme vivait alors que se déposait le terrain quaternaire sur les bords des grands fleuves d'autrefois, et qui sont, relativement, devenus de modestes ruisseaux, en raison du desséchement progressif de la surface de la terre. Si le fait est admis pour les bords de la Somme, pour nos contrées nous avons réuni déjà plusieurs observations qui tendent à l'établir pour la vallée de la Seine.

Le premier de ces faits se rapporte à la découverte opérée, en 1842, d'une hache en silex, non polie, dans les terres jaunes, dans les arènes de la commune des Noës, terre mélangée de débris de craie et des terres argileuses des terrains tertiaires, que l'on rencontre à Montgueux et dans la forêt d'Othe, et dont le dépôt est contemporain, s'il n'est antérieur, aux dépôts de grèves de la vallée de la Seine. Cette découverte eut lieu à une époque où ce fait fut seulement constaté, mais non livré à la publicité. L'étude n'était point encore arrivée à la hauteur où M. Boucher de Perthes, et d'autres après lui ont su la porter depuis.

Le deuxième de ces faits s'applique à la découverte d'une hache en silex dans les grèves de la vallée de la Seine, en travaillant à la construction du pertuis de Saint-Étienne, placé en face du village de la Chapelle et au milieu des prairies qui bordent notre fleuve. Ces deux haches sont placées sous les vitrines de notre musée, avec l'indication de leur origine.

Le troisième est celui dont je viens d'avoir l'honneur de vous entretenir.

Enfin je serais disposé à ajouter un quatrième fait, mais j'hé-

Digitized by Google

site, en raison de la matière. Je veux parler de la découverte d'un taillant en fer, de la forme d'un faucillon, trouvé, il y a quelques années, à une profondeur de sept à huit mètres, sous l'ancien village de Chappes, dans des terres gréveuses non remuées et à environ cent mètres des bords actuels de la rivière de Seine.

J'arrête ici ma communication. J'ai désiré, Messieurs, rapprocher ces quelques faits afin de conserver un souvenir de ces découvertes qui ont pris aujourd'hui une importance particulière. Les études sur l'homme avant les temps historiques se multiplient; elles préoccupent vivement et les historiens et les géologues. J'ai cru devoir rédiger cette note afin que notre département paye son tribut au mouvement qui s'opère en ce moment dans cette partie des études, et pour que son nom, trop souvent négligé dans les études générales, prenne, autant qu'il dépendra de nous, le rang qui lui appartient.

Digitized by Google

DE L'ART GAULOIS,

PAR M. E. HUCHER,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DE LA SARTHE, CORRESPONDANT DU MINISTÈRE.

Permettez-moi, Messieurs, de vous dire deux mots sur l'art gaulois et sur les Gaulois, non pas ces barbares des temps antéhistoriques dont on recherche aujourd'hui curieusement les traces, mais ces Gaulois contemporains de l'immortel Vercingétorix, ou des deux siècles qui ont précédé la chute de l'autonomie gauloise. Aussi bien je ne trouverais chez les premiers que ce qu'on découvre chez tous les peuples au berceau, de la barbarie et rien que de la barbarie, tandis que je veux étaler sous vos yeux des représentations agencées avec art, des figures savamment modelées, où n'ont manqué ni la science des méplats, ni l'imagination, ni le symbolisme.

J'ai puisé ces preuves de l'art gaulois dans les éléments d'une science grave qui sert de base à l'histoire et qui réforme ou complète celle-ci dans maintes occasions, la numismatique; et, pour rendre mes représentations plus saisissantes, je leur ai appliqué le procédé que l'artiste, l'archéologue, met en usage lorsqu'il veut avoir une idée précise, complète d'un objet ancien. Je les ai reproduites grossies dans le rapport de 10 ou de 12 à 1. C'est, dès lors, comme si vous les voyiez à la loupe, et je les ai reproduites avec l'œil de l'archéologue amoureux de sa chose, c'est-à-dire en restant aussi près de la réalité que je l'ai pu.

Je fais passer sous vos yeux neuf tableaux représentant soixante et dix types, dont un grand nombre sont fort remarquables[1]. Ces

[1] Les neuf feuilles de dessins présentées au comité par M. Hucher étaient de dimensions trop considérables pour pouvoir être reproduites à la suite de ce volume; chacun des soixante et dix types qui y sont représentés aurait occupé une

Digitized by Google

types sont tous empruntés, comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, à la numismatique gauloise, qui doit sa renaissance à M. de la Saussaye, et sa floraison actuelle à notre excellent maître et ami M. de Saulcy. J'y ai trouvé cet avantage que je suis ainsi parfaitement circonscrit par la matière même de mon examen dans les limites de l'autonomie gauloise, et que j'échappe par là à ces incertitudes dans la chronologie qui jettent souvent un voile fâcheux sur les travaux les plus étudiés.

L'art gaulois est-il ancien ? Remonte-t-il beaucoup plus haut que les premières imitations grecques des statères de Philippe de Macédoine ? C'est très-probable, seulement il ne nous en est rien resté ; un art aussi parfait que celui qui a produit les premiers statères arvernes au monogramme Ⱥ, et à la triskèle plus tard, ne s'implante pas chez un peuple s'il n'y trouve les conditions premières de vitalité : des artistes, des exécutants. Quoi qu'il en soit, constatons donc chez les Arvernes un foyer d'art vivace dès le second siècle avant l'ère chrétienne.

En même temps je crois en découvrir un autre du côté des Pictons, des Santons ou des Lémovices ; là aussi on imite les statères macédoniens, et ces beaux produits sont distingués de ceux des Arvernes par un signe de nationalité différent, par une petite tête à cheveux rayonnants, un vague souvenir de la tête d'Apollon qu'on voit sur quelques philippes grecs.

Ces imitations, les plus belles qui nous soient passées sous les yeux, figurent en tête des feuilles II et III.

On a beaucoup insisté sur l'imitation grecque ; on a voulu répandre l'idée que les Gaulois ne savaient que *copier*. Messieurs, ici la copie était justifiée. Quand un numéraire circule depuis un certain temps dans une région, ce qui était arrivé, je suppose, depuis vingt ou trente ans aux statères de Philippe, et que les popu-

page entière de notre format. M. Hucher doit en faire l'objet d'une publication spéciale, dans laquelle les dessins seront accompagnés d'explications détaillées. Nous n'avons pas cru pour cela devoir nous dispenser de reproduire cette note, qui servira du moins à appeler l'attention des archéologues sur un travail destiné à faire mieux connaître une période intéressante, et jusqu'ici peu étudiée, de l'histoire des arts dans notre pays. (*Note de la Commission d'impression.*)

Digitized by Google

lations se sont habituées à ce numéraire, l'idée la plus simple, si un peuple veut se créer une monnaie, c'est de la faire semblable à ce numéraire circulant et ayant droit de cité; mais ce qui prouve clairement la fécondité et l'habileté du génie gaulois, c'est que ces imitations grecques ne subsistent pas longtemps à l'état de *pastiches;* bientôt l'art local prend le dessus, et même, chez certains peuples, il se montre fort tôt. Ainsi, Messieurs, suivons la marche de l'art chez les Aulerces-Cénomans; mon long séjour au Mans m'a permis d'en réunir des types nombreux et remarquables; ici point d'imitations de philippes; ce sont les philippes arvernes qui circulent à la faveur d'une contre-marque, l'hippocampe, qui est sur l'une des deux séries cénomanes le signe caractéristique du peuple. Le numéro 1 de la feuille II en offre une preuve saisissante; a côté l'on voit le type armoricain nationalisé : ce sont ces singulières représentations qui offrent une tête rude, les cheveux épars, fichée sur un pieu et entourée d'un tourbillon de quatre petites têtes rattachées au sommet et à la nuque de la tête centrale par des cordons perlés. Ces petites têtes sont vivantes et animées, elles se dressent à l'extrémité de ces chaînes *vertébrales,* si je puis dire, comme le ferait un serpent, en décrivant les courbes les plus gracieuses. Ces chaînes sont soudées à la section même du col et non à la nuque ou à l'oreille; c'est un fait que nos représentations mettent hors de doute.

Au revers, c'est la Victoire gauloise, les cheveux épars, le sein proéminent, la ceinture serrée, la taille amincie. De la main droite elle tient un rameau feuillu et non une branche de gui, qui ne pourrait rien soutenir; et à l'extrémité de ce rameau elle fait flotter le tableau de la victoire, espèce de *titulum* où est indiquée, selon toute vraisemblance, la victoire à laquelle on fait allusion. Au-dessous vole, avec des ailes aux épaules et aux pieds, un héraut-acolyte.

C'était là le type général à l'Armorique, et nos feuilles III et IV le répètent chez les Namnètes, les Rédons, les Pictons et les Lémovices. Mais, indépendamment de ce type, les Cénomans en avaient un autre conçu dans un genre mixte : au droit c'était la tête d'Apollon des anciens philippes, au revers c'était la pompe

Digitized by Google

triomphale exactement empruntée au type armoricain. Ce dernier modèle paraît avoir prévalu, car on le rencontre avec des traces si visibles de dégénérescence qu'on en suit la dislocation jusqu'à l'époque de la conquête; c'est dans cette curieuse série qu'on rencontre ce type singulier dans lequel la Victoire tient à la main une tête coupée, tandis que le héraut-acolyte en tient deux, une de chaque main.

A la fin de cette feuille, se trouve une de ces pièces *fusionnantes*, si je puis dire, qui servaient de trait d'union entre un peuple et son voisin : la partie supérieure du type du revers est absolument cénomane, et comme art et comme symbolique ; la roue sous l'androcéphale ne l'est point.

La feuille III offre en tête une imitation excellente des philippes grecs, nationalisée chez les Pictons ou les Lémovices. C'est du plus bel art. La houppette, ou tête d'Apollon sous les chevaux, sert à caractériser ce foyer d'art qui, bientôt après, donne ces beaux types purement gaulois n^os^ 2, 3 et 4, aussi timbrés de la houppette aquitanique. Plus bas, viennent les Namnètes et les Rédons; ces quatre exemplaires appartiennent à une époque déjà plus basse, c'est-à-dire sans doute au 1^er^ siècle avant l'ère chrétienne; mais on a chez les Rédons des pièces d'un style très-élevé, toutes remarquables par le pieu très-feuillu qui soutient la tête centrale.

La feuille IV renferme les types des Diablintes, des *Abrincatui* et ceux de l'extrême Armorique, probablement de très-basse époque; aux temps primitifs l'art est plus élevé, le métal est plus pur et mieux ouvré. La feuille I offre des types de cette époque pour les *Unelli* et les Rédons, réellement fort remarquables ; c'est à cette école qu'on doit ces curieuses représentations de personnages offrant une corbeille en forme de nef à têtes de griffons, gesticulant avec une épée et montrant leur chevelure, enfin ces petits Gaulois dansant avec une crosse d'une main et une hache de l'autre devant un autel, qui est devenu un sigma renversé dans des échantillons dégénérés, ou cet autre petit personnage de la collection de La Saussaye sautant une lyre à la main.

Il y a quinze ans, on attribuait ces produits à la Pannonie; il est avéré aujourd'hui qu'ils appartiennent à la presqu'île armo-

Digitized by Google

ricaine. Un des vétérans de la science numismatique, M. Lambert, a beaucoup contribué à cette réhabilitation, que nous avons appuyée de toutes nos forces.

La feuille V offre la continuation de la série armoricaine; là, malgré la rudesse de l'art, on saisit parfaitement tous les détails de la coiffure gauloise crêtée, et traitée avec un sentiment fort original.

La feuille VI nous fait entrer dans le domaine de l'art du temps de César; en tête apparaît Divitiacus. Est-ce le Suession? Est-ce l'Éduen? L'avenir nous le dira. Toujours est-il que voici un spécimen irrécusable de l'épigraphie gauloise : ΔЄOYIÇIIAÇOC et ΔEIVIÇAÇ. Le grec et le latin apparaissent en même temps sur ces médailles. Puis viennent les Dumnorix et les Litavicus, avec leurs curieuses enseignes gauloises, leur équipement national, etc. en rapprochant ces représentations des Vérotal et Lucios, au bas de la feuille, on a tous les éléments désirables pour se figurer le guerrier gaulois du temps de César.

Au milieu de cette feuille est intercalé le type tout romain de Tasget, ce roi des Carnutes qui dura si peu.

La feuille VII donne les belles médailles de CATAL... chef gaulois des Carnutes ou des Éburovices, dont le nom n'est pas complet; on saisit mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici, dans nos feuilles, les détails de la curieuse coiffure à lemnisques de la tête.

Puis viennent la belle pièce des Ségusiaves, plus romaine que gauloise, le curieux EPENOS des *Meldi;* les types aquitaniques des SANCTNOS et des VIRE..IOS (*Viretios, Viredios?*); la pièce importante sur laquelle on avait cru lire ALESIA, et qui porte SEGISV pour SEGVSI, si l'on applique le principe des permutations euphoniques, admis dans les langues celtiques; enfin l'unique et curieux CRICIRV d'argent.

La feuille VIII présente encore des médailles épigraphiques; on y voit le KAPIBA, dont on voudrait retrouver un autre exemplaire un peu plus lisible; le VANDILLOS, Vandelos, qui ressemble tant à Vandeuil, où il se trouve; le VENEXTOC, nom de chef ou

Digitized by Google

de peuplade, énigme à deviner; le CABALLOS et les mystérieux BPENOS et ATAV.

Nous finissons par une feuille tout entière relative à PIXTILOS, et infiniment curieuse comme symbolisme et comme art.

En faut-il davantage pour prouver qu'il a existé dans les Gaules, et jusqu'aux limites les plus reculées de l'Armorique, un art vivace, abondant, national, rivalisant souvent, pour la technique, avec les arts grec et romain; offrant des représentations curieuses et originales que nous serions tenté d'appeler *druidiques*, si l'on n'avait pas souvent abusé de ce mot; enfin nous donnant des notions précises, irrécusables sur le costume, l'épigraphie et la symbolique de nos aïeux?

Un tel art mérite bien qu'on le mette en lumière; aussi nous proposons-nous d'en reproduire, par la lithographie, les principaux éléments, et de les mettre ainsi à la portée des artistes et des historiens.

Digitized by Google

OBSERVATIONS

SUR

LES MONUMENTS D'ANTIQUITÉ

TROUVÉS A MELUN EN FÉVRIER 1864,

PAR M. EUGÈNE GRÉSY,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE,
CORRESPONDANT DU MINISTÈRE.

Les fouilles qui viennent d'être exécutées à Melun pour le nivellement de la place de Notre-Dame ont amené la découverte de deux monuments d'un haut intérêt.

On rencontra d'abord une ancienne muraille de $1^{m}45$ d'épaisseur, se dirigeant de l'ouest à l'est, et passant à une distance de $16^{m}70$ du premier contre-fort méridional de l'église, point d'arrêt du travail d'exploration; les moellons y sont noyés dans un mortier devenu aussi dur que la pierre, et il a fallu employer la mine pour en opérer l'extraction; de temps à autre, quelques blocs de grand appareil se reconnaissaient facilement pour n'être pas là dans le lieu de leur première assiette. C'est dans ces conditions qu'à la profondeur de deux mètres environ apparut d'abord une inscription romaine, puis, quelques pas plus loin, un bas-relief donnant la représentation d'une divinité, débris jetés au rebut par les premiers chrétiens et employés comme pierres de libage dans le massif de la construction [1].

C'est ici l'occasion de rechercher d'abord l'origine de cette muraille. M. Gabriel Leroy, archiviste de la ville de Melun, a cru pouvoir l'attribuer à des dépendances de l'Hôtel-Dieu Saint-Nicolas, qui occupait en effet cet emplacement, mais dont la fonda-

[1] Voyez la planche 1.

Digitized by Google

tion ne remonte pas au delà du XI^e^ siècle. Cette supposition nous paraît inadmissible parce que des substructions tout à fait de même nature ont été découvertes en 1812 et en 1820 du côté opposé, au nord de l'église et bien plus loin à l'est, vers la pointe de l'île. Comme aujourd'hui, on ne put obtenir le déblayement qu'en faisant jouer la mine. Or il est à remarquer, ainsi que l'a dit un de nos confrères de regrettable mémoire, M. Depping[1], que plusieurs anciennes villes de France ont eu des murs construits avec des débris de monuments semblables. Sens, Auxerre, Troyes, Langres et Dijon ont offert cette particularité, et c'est ainsi que Thucydide décrit les murs d'Athènes comme « composés « de pierres mal taillées et entremêlées de colonnes sépulcrales et « de blocs ornés de sculptures. »

Comment admettre d'ailleurs que ces vestiges du paganisme fussent restés épars et sans emploi sur le sol pendant cinq ou six siècles? L'ensemble des fouilles pratiquées dans toute cette région autorise au contraire à les regarder comme des murs d'enceinte du *castrum* mérovingien reconstruits au V^e^ ou au VI^e^ siècle, lors de l'établissement du christianisme. Si l'on devait s'en rapporter au témoignage de notre historien Roulliard, qui prétend s'appuyer sur une ancienne charte des archives de la collégiale Notre-Dame, « le lieu que Childéric fit enclorre de murs est à « l'orient et à la poincte de l'isle de *Nostre-Dame de Melun* et s'ap« pelle encore aujourd'hui la *Courtille*, qui est un vieil mot, pour « dire *cimetière*[2], » parce que cette enceinte servit de lieu de sépulture aux premiers chrétiens. Ces murailles présentent tous les caractères de l'*opus incertum* ou *cæmentum antiquum*, qui est l'appareil irrégulier le plus ordinairement employé pour une citadelle ou une ville fortifiée, et la solidité à toute épreuve des mortiers prouve qu'on avait en outre en vue de protéger la cité contre les inondations si fréquentes de la Seine[3].

[1] *Voyage de Paris à Neufchâtel*, p. 97 et suivantes.

[2] *Histoire de Melun*, p. 142.

[3] De nouvelles fouilles entreprises à l'extrémité nord de la place Notre-Dame, en août 1864, sont venues confirmer les conjectures que nous avions émises sur l'enceinte mérovingienne du *castrum* melunais. Dans une muraille antique tout

Digitized by Google

§ 1er. — Inscription romaine.

La pierre qui porte cette inscription a 0^m55 de hauteur, sur 0^m88 de largeur et 0^m41 d'épaisseur. L'inscription est gravée en beaux caractères romains, dont la hauteur est de 0^m10 à la première ligne, et de 0^m08 aux deux autres lignes; elle est ainsi conçue ;

MERCVRIO · ET · LARIBVS
· · B · CLAVDI · NERONI · DRVSO
GERMANICO · AVGVSTO

Mercurio et Laribus, [Ti]b(erio) Claudi(o) Neroni Druso Germanico Augusto.

« A Mercure et aux Lares, à Tibère Claude Néron Drusus Ger-
« manicus Auguste. »

à fait identique, la mine a mis encore à découvert des fragments de monuments romains ; 1° une stèle funéraire offrant dans une niche quadrilatère le bas-relief en pied d'un enfant vêtu d'une courte tunique et tenant à deux mains un oiseau qui paraît être un jeune coq, avec un nom propre assez fruste tracé en rouge sur l'encadrement supérieur . . ER*eu*VS FIL*ius*; 2° la tête d'un adolescent abritée sous une arcade circulaire; 3° un fragment de très-belle inscription, malheureusement trop incomplète pour pouvoir être restituée; 4° et une tranche de pierre ornée d'un dessin courant, dont le motif est un losange curviligne inscrit dans un cercle comme l'une des parois dont est revêtu le sarcophage de sainte Aguilberte dans la crypte de Jouarre; on pourrait, par conséquent, l'attribuer au VIe siècle.

Digitized by Google

Malheureusement ce bloc, n'ayant pu être obtenu qu'à l'aide de la mine, a été brisé en sept ou huit morceaux; toutefois leur exact rapprochement ne permet d'élever aucun doute sur la lecture. Les deux seules lettres à restituer, TI, au commencement de la seconde ligne, sont éclatées par le fait d'un accident ancien; mais l'espace de $0^{m}063$, qui reste encore pour arriver au droit des deux autres lignes, suffit grandement à contenir deux lettres à un seul jambage, surtout en se conformant à la règle observée par le graveur de toujours allonger le T afin que sa traverse puisse empiéter sur les lettres voisines. Quelques lettres sont conjuguées en vue de serrer davantage le texte. A la vérité, l'abréviation la plus ordinaire du prénom *Tiberius* est TI; mais on a de nombreux exemples de l'abréviation TIB, et nous pouvons en citer un qui a quelque célébrité, dans l'inscription découverte en 1710 sous le chœur de l'église Notre-Dame de Paris et qui est aujourd'hui conservée au musée de Cluny; on y lit également: TIB·CAESARE·AVG.

Commençons par établir qu'il ne peut s'agir ici de Drusus frère de Tibère et père de Germanicus, comme l'a avancé M. G. Leroy. Drusus est mort jeune, il n'a jamais revêtu la pourpre et n'a pu porter le titre d'Auguste, exclusivement réservé aux empereurs.

Notre attribution à l'empereur Néron s'appuie sur l'autorité de M. Léon Renier, et nous en trouvons la justification dans les citations qui vont suivre:

Dans ce passage d'Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, t. VI, p. 260 : « Adoptato nomina imposita fuere, teste Zonara, *Tiberii « Claudii Neronis Drusi Caesaris*, quae etiam, dempto *Tiberii* prae« nomine, firmantur numis. »

« Après son adoption, Néron, suivant le témoignage de Zonaras, « reçut les noms de *Tibère Claude Néron Drusus César*, ce qui est « confirmé par les médailles, excepté pour le prénom Tibère. »

Voici le texte même de Zonaras, *Annales*, livre XI, chap. x, p. 469 de l'édition de Bonn: Μετὰ ταῦτα δὲ καὶ Αὐγούσταν τὴν Ἀγριππίναν ὁ Κλαύδιος ἐπεκάλεσε, καὶ τὸν υἱὸν αὐτῆς εἰσποιησάμενος μετωνόμασε Τιβέριον Κλαύδιον Νέρωνα Δροῦσον Γερμανικὸν Καίσαρα.

Digitized by Google

« Après cela Claude appela Agrippine *Augusta*, et, après avoir « adopté son fils, il lui donna les noms de *Tibère Claude Néron « Drusus Germanicus César.* »

M. Henzen, dans son supplément au recueil d'Orelli, n° 5405, donne une inscription du musée de Naples qui prouve que Néron porta réellement le prénom *Tiberius*, au moins avant son avénement à l'empire :

TI · CLAVDIO
TI · CLAVDI · CAESARIS
AVGVSTI · GERMANICI
P · P · F · NERONI
CAESARI
D · D ·

Cette inscription provient d'Herculanum; elle a été aussi publiée par M. Mommsen (*Inscript. regni Neap. Lat.* n° 2399.) Enfin M. Henzen (Supplément au recueil d'Orelli, n° 7419, p. 503) publie un fragment des actes du collége des *Fratres Arvales*, dans lequel le prénom est supprimé et Néron désigné ainsi : *Nero Claudius Drusus Germanicus Caesar*.

Notre inscription présente donc un double intérêt, d'abord au point de vue de l'épigraphie, en ce qu'elle conserve encore le prénom *Tiberius* à Néron devenu empereur, singularité qui peut servir à préciser la date du monument et à la faire reporter tout au commencement du règne, alors que la nouvelle officielle de la suppression du prénom n'était pas encore parvenue dans la Gaule; ensuite pour l'histoire de notre *oppidum* gallo-romain, dont elle est la première inscription jusqu'ici recueillie [1].

[1] Depuis la lecture de notre mémoire à la Sorbonne, M. le général Creully, dans une visite au musée de Melun, a proposé une nouvelle lecture de cette inscription : *Mercurio et Laribus Tib(erii) Claudi(i), Neroni Druso Germanico Augusto*, c'est-à-dire « à Mercure et aux Lares de Tibère Claude, à Néron Drusus « Germanicus Auguste. » Le savant épigraphiste tire son principal argument de ce que le texte porte CLAVDI au lieu de CLAVDIO tandis que l'O n'est omis dans aucun des quatre autres mots présentant la même terminaison. La commission du musée de Melun s'est empressée d'adopter cette version, et elle vient de la

Digitized by Google

La consécration qui se trouve consignée dans cette inscription se rattache si intimement à une découverte faite en 1812, sur le même emplacement et dans des circonstances semblables, qu'il est indispensable de faire connaître le rapport présenté, à l'occasion de cette découverte, à la troisième classe de l'Institut et resté jusqu'ici inédit. On n'avait plus à Melun que des données très-vagues sur cette découverte; nous avons eu la bonne fortune de retrouver dans les archives de l'Institut le rapport dont il s'agit et les dessins envoyés par l'architecte du département. Ces dessins sont devenus d'un prix inestimable, puisque, malgré les recommandations du ministre de l'intérieur et celles du préfet, l'édilité contemporaine a laissé perdre les monuments qu'ils représentent. Aujourd'hui, grâce à la fondation d'un musée, due à l'initiative d'un fonctionnaire plein de zèle et de patriotisme, nos antiquités locales n'auront plus à craindre le même sort.

RAPPORT FAIT A LA IIIe CLASSE DE L'INSTITUT.

« Séance du vendredi 14 août 1812. — Au nom de la com-« mission nommée dans la dernière séance, M. Mongez fait sur « les antiquités trouvées à Melun le rapport suivant, qui est adopté « par la classe :

« La classe nous a chargés, M. Visconti et moi, de lui faire un

publier dans un livret de l'exposition des beaux-arts à l'occasion du concours régional. D'abord nous avons à répondre que, si l'on veut tenir compte de tous les signes épigraphiques qui caractérisent le style de cette inscription, CLAVDI pour *Claudii* forme une contraction qui obligerait d'allonger l'*i*, et il est à remarquer qu'on l'a conservé bref. Mais d'autres raisons plus puissantes nous empêchent d'accepter la lecture du général Creully : si on l'adoptait, ni l'empereur Claude, ni l'empereur Néron ne se trouveraient suffisamment désignés; car comment n'aurait-on pas même donné l'épithète de DIVI à Claude, qui depuis sa mort avait été mis au rang des dieux? Les règles de l'épigraphie l'exigeaient. D'un autre côté, il est impossible d'admettre qu'on aurait retiré à Néron son nom de famille *Claude*, pour ne plus le désigner que par de simples surnoms. — (Plusieurs autres raisons s'opposent absolument à ce qu'on adopte l'interprétation dont il s'agit; il suffit d'en citer une seule : cette inscription donnant à Néron le titre d'*Auguste*, il est évident que Claude était mort lorsqu'elle a été gravée. Or les morts n'avaient pas de *Lares;* ils avaient des *Mânes*. — *Note de la commission d'impression.*)

Digitized by Google

« rapport sur les débris de colonnes et quelques autres trouvés en « faisant les fouilles pour les fondations de la maison de détention « à Melun. S. Exc. le ministre de l'intérieur a envoyé à la classe « les dessins de ces débris et un mémoire sur les monuments du « même genre trouvés en différents lieux.

« La planche I^re^ présente des chapiteaux, des débris de cor- « niches, ceux d'un vase, ceux d'une tuile plate à bords relevés, « comme ceux des tuiles romaines; et une tuile courbe destinée « sans doute à recouvrir les bords de deux tuiles réunies. On ne « peut rien dire de plus sur ces débris.

« Les planches II et III[1] présentent de profil et de face un groupe « de deux figures mutilées, l'une de grandeur naturelle, l'autre « plus petite d'un tiers. La plus grande a été brisée à la poitrine. « Le col et la tête sont perdus. La tête de la seconde, qui est la « plus petite, manque seule. Les débris d'un caducée, d'une bourse, « d'une tortue surmontée d'un coq, de petites ailes attachées aux « chevilles des pieds font reconnaître Mercure dans la plus grande, « qui est nue. Elle paraît être appuyée sur un cippe, contre lequel « est adossée la petite figure qui est vêtue d'une tunique sans « manches liée avec une ceinture et qui porte une chaussure fer- « mée. Le style de ce groupe est celui des bas-reliefs et des statues « trouvées à Metz, à Framont, à Maubeuge, etc. appartenant aux « Gaulois qui vivaient sous la domination des Romains.

« Les attributs de la grande figure font reconnaître Mercure; « quant à la seconde, elle en est dépourvue. On peut remarquer « seulement qu'elle supporte avec ses deux mains ou qu'elle touche « la bourse du dieu. Serait-ce le portrait de la personne qui avait « fait sculpter ce groupe et qui se mettait sous la protection de « Mercure? On aperçoit les vestiges d'une tête entre les deux « figures, et l'on ne peut rien dire sur un objet si peu distinct.

« Enfin, la planche IV présente deux fragments de bas-reliefs « de même style et avec le même costume que ceux de Metz et « d'autres lieux situés dans les Gaules. Sur le premier, on voit le « bas d'une figure depuis le milieu des cuisses, et le bas d'une tu-

[1] Nous avons fait reproduire le dessin de ces deux planches dans notre pl. 2.

Digitized by Google

« nique qui se termine un peu au-dessous des genoux. Le second « fragment de bas-relief est très-fruste. On distingue avec peine les « restes; le buste seulement d'une figure qu'une coiffure épaisse « plus large que la tête, mais peu distincte, fait soupçonner avoir « représenté une femme. Quelques vestiges d'un manteau pa- « raissent sur son épaule droite. D'après ces indices, aussi vagues « qu'insignifiants, on a cru reconnaître *Nehalennia*[1], divinité qui « avait échappé aux recherches des savants jusqu'en 1646, où le lit « de la mer demeura à sec vers l'île de Valcheren en Zélande, et « laissa à découvert, avec plusieurs débris d'antiquité, des statues « et des bas-reliefs où cette déesse était représentée. Les inscrip- « tions de ces monuments apprirent que la déesse Nehalennia « présidait au commerce et à la navigation. Son nom rappelle la « nouvelle lune, et par conséquent Isis, que l'on invoquait pour « obtenir une heureuse navigation. Nous le répétons, rien n'auto- « rise ici le plus faible rapprochement. On ne sera pas étonné de « nous voir attribuer ces débris de sculpture aux Gaulois, lors- « qu'on observera qu'ils ont été déterrés à Melun. En effet, César (*Comment.* VII) fait mention de cette ville et décrit sa position sur « la Seine de la manière la moins équivoque. *Melodunum est oppi- « dum Senonum in insula Sequanæ positum, ut paulo ante Lutetiam « diximus.*

« Nous pensons que la classe doit témoigner sa gratitude à « Son Exc. le ministre de l'intérieur pour la communication qu'il « a bien voulu lui faire, et le prier de faire parvenir à sa connais- « sance tous les objets de cette nature qui seraient adressés des dé- « partements. Signé : Visconti, Mongez. »

Il résulte du rapprochement de ces deux découvertes, faites à cinquante ans de distance, la preuve qu'il y avait là dans le voisinage, en tête de l'île, un temple consacré à Mercure, qui fut élevé vers l'an 54 ou 55 de notre ère.

César et Tacite reconnaissent Mercure pour la première divinité des Gaulois. Selon l'abbé de Fontenu, dans ses *Diverses conjec-*

[1] Dénomination qui a été légèrement défigurée dans le mémoire de M. G. Leroy, ce qui empêcherait d'en reconnaître l'étymologie. L'inscription porte DEAE NEHALENNIAE, et non pas *nehalenniae*.

Digitized by Google

tures sur le culte d'Isis [1], « le culte de Teutat, c'est-à-dire Mercure, « était presque inséparable de celui d'Isis. Ce dieu n'avait pas seu- « lement été le premier ministre d'Osiris; il avait aussi gouverné « en quelque sorte l'Égypte avec la reine Isis pendant les neuf « années qu'Osiris, son mari, fut hors de ses États, comme le rap- « porte Diodore de Sicile. Cette princesse se glorifie même, dans « une ancienne inscription, citée par cet historien, d'avoir été ins- « truite par Mercure. »

Ainsi se justifient jusqu'à un certain point les vieilles traditions populaires sur la célébrité du culte d'Isis à Melun. A cette occasion, je demande la permission de revenir, en quelques mots, sur la notice que j'ai eu l'honneur de soumettre au comité dans ses séances extraordinaires du mois de novembre 1861 [2]. J'avais cru devoir assimiler la statue gauloise de Melun à la Diane d'Éphèse, à cause de son triple rang de mamelles. Or, d'après l'abbé de Fontenu, « il est probable que c'était Isis qu'on adorait sous le « nom de Diane Éphésienne dans le fameux temple de la citadelle « de Marseille, conformément aux traditions phocéennes dont parle « Pausanias. Aussi Apulée prend-il la Diane d'Éphèse pour Isis, « qui, chez les Phéniciens et les Égyptiens, était la lune même, la « Diane des Grecs. Macrobe, de son côté, dépeint Isis en Diane « d'Éphèse avec plusieurs rangs de mamelles, telle que la repré- « sentent une médaille d'Adrien et une statue antique [3]. » N'est-ce pas la véritable attribution à laquelle il faut définitivement s'arrêter pour la figure semblable trouvée à Melun en 1861, puisqu'elle satisfait à la fois l'histoire et la tradition, qui veut même que Melun ait porté le nom d'Isis [4]?

Dans l'*Album de figures en argile de l'époque gallo-romaine*, publié par M. Tudot, nous avons remarqué (pl. 74) une déesse Isis à trois rangs de mamelles; elle est également représentée nue

[1] *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. IV, p. 63.

[2] *Mémoires lus à la Sorbonne*, 1863, *Archéologie*, p. 329 et pl. VIII.

[3] *Mémoires de l'Académie*, t. V, p. 71.

[4] Voir la *Dissertation sur les Parisii*, par Déal, Paris, 1826, in-8°: « Tem- « pore Caroli Magni, Rabani et Alcuini, erat quoddam castrum nomine Iseos: sic « dictum a nomine cujusdam deæ Isis, quæ ibi colebatur, quod castrum Mel-

Digitized by Google

jusqu'à la ceinture avec un voile sur la tête qui descend jusqu'aux épaules.

§ 2. — Figure de Junon. [1]

Le second monument extrait de la même substruction, quelques mètres plus loin, est plus qu'un bas-relief; c'est un cippe à

« dunum nunc vocatur. ». (Jacob. Magni *Sophologium*, lib. I, cap. XV.) — A la fin du IX^e^ siècle, dans son poëme sur le siége de Paris par les Normands, Abbon écrivait encore :

Dic alacris salvata deo, Lutetia, summo,
Sic dudum vocitata, geris nomen ab urbe
Isia, Danaum latæ media regionis,
Quæ portu fulget cunctis venerabiliori.

[1] Remarquez que dans cette planche l'image est renversée.

Digitized by Google

trois faces ornées de sculptures. M. G. Leroy n'a pu y voir un Jupiter que parce qu'il s'est trop préoccupé de l'attribut principal. Il nous est impossible de n'y pas reconnaître une femme, à l'agencement de la coiffure, au modelé de la poitrine et même au costume : elle est vêtue de la tunique talaire sans manches, d'un péplum et d'une ample draperie rejetée sur l'épaule gauche, qui, selon les types adoptés pour représenter Junon, laissent à découvert ses beaux bras vantés par Homère, Θεὰ λευκώλενος Ἥρη. De la main droite elle tient un foudre et de la gauche un sceptre. Devant elle, sur un cippe, est posé son oiseau favori, le paon, dont la moitié antérieure du corps est brisée, ce qui rend son espèce méconnaissable. La place manque pour que l'on puisse juger du développement de la queue. Au surplus, on a remarqué souvent chez les artistes de l'antiquité une affectation de donner aux animaux symboliques le même sexe qu'aux divinités qu'ils accompagnent : il se pourrait donc que ce soit une paonne qu'on ait voulu reproduire ici.

En retour d'équerre, sur l'autre face de la pierre, est sculpté un autre oiseau, dont la tête est mutilée, et, à la suite, quelques plis d'un vêtement; preuve que cet attribut se rapporte à un autre sujet.

Sur la troisième face, en grande partie brisée aussi, on a peine à distinguer une figure nue, très-fruste : un adolescent aux membres grêles dont la main s'appuie sur un *clypeus* ou sur un cerceau.

Un habile artiste, versé dans l'étude de l'antiquité figurée, M. Muret père, du cabinet des Médailles, a eu l'obligeance de nous communiquer les représentations de Junon qu'il a recueillies dans sa riche collection de dessins. Nous y avons reconnu plusieurs exemples de Junon vêtue de la longue tunique sans manches et tenant le sceptre; sur un beau bronze vendu par Rollin, et sur une médaille de Samos, où Junon, diadémée, a pour revers le sceptre et le paon.

Ce qui donne un grand intérêt à la figure trouvée à Melun, c'est qu'elle offre le type extrêmement rare d'une Junon tenant un foudre. Cependant Stace, parlant de la Junon d'Argos, dit qu'elle

Digitized by Google

lançait le tonnerre. Dans l'ouvrage d'O. Müller sur les Étrusques, on trouve cités[1] plusieurs passages des Commentaires de Servius sur l'Énéide qui établissent que le foudre était un attribut assigné à plusieurs divinités, entre autres à Jupiter, à Junon et à Minerve; et particulièrement ce témoignage d'Accius : « Præfervido fulgore, « ardore injectus, Junonis dextra ingenti incidit. » Jacobi, dans son Dictionnaire de mythologie, rapporte aussi que Junon était adorée par les Étrusques comme lançant la foudre.

M. Chabouillet, le savant conservateur du cabinet des antiques, nous a indiqué un second exemple de ce type remarquable; c'est sur une médaille de Septime Sévère qui a pour revers une déesse tenant un foudre. M. Cohen la nomme Cybèle[2], mais M. Chabouillet croit qu'on peut avec tout autant de raison la qualifier Junon. La légende porte : INDVLGENTIA · AVGG · IN · CARTH. *Bienveillance des deux Augustes envers les Carthaginois.*

Vers 1803 on découvrit à Bordeaux, place Puy-Paulin, sur l'emplacement des écuries de l'ancienne intendance, un monument antique qui présente une analogie frappante avec celui de Melun[3]; c'est aussi un cippe à trois faces sculptées, à peu près de mêmes dimensions : 0^m87 de hauteur sur 0^m76 de largeur (celui de Melun a 0^m84 sur 0^m52, mais il a plus souffert des mutilations). Sur l'une des faces, Junon est aussi représentée debout, vêtue de la longue tunique sans manches avec l'ample draperie; elle tient de même le sceptre de la main gauche. Malheureusement la partie du bas-relief où s'étendait la main droite est brisée; mais, d'après la pose et l'attitude du bras, il est assez supposable qu'elle tenait un autre attribut, peut-être un foudre, car, pour surcroît de ressemblance, du même côté s'élève aussi un cippe au pied duquel est placé de profil le paon qui est placé au-dessus dans le bas-relief de Melun. Ce qui est plus étonnant encore, c'est que sur la face suivante on remarque aussi un oiseau, qui figure évidemment un aigle, puisque Jupiter et Ganymède s'y trouvent réunis. La troisième face représente Léda, et Jupiter sous la

[1] Tome II, p. 47.

[2] *Méd. impériales*, t. III, p. 249, n° 131.

[3] Voy. le *Musée d'Aquitaine*, Bordeaux, 1823, t. II, p. 169, avec planches.

Digitized by Google

forme d'un cygne. Cette espèce de trilogie sculptée, rappelant les amours du maître des dieux, pourrait bien avoir été répétée sur le cippe de Melun. L'oiseau qui figure en haut de la seconde face mutilée serait aussi un aigle, appartenant à une représentation de Jupiter; et si, malgré l'état fruste de la troisième face et le peu qui en reste, une inspection minutieuse permettait d'y reconnaître positivement une main appuyée sur un cerceau, l'identité des sujets serait complète, car M. Muret a encore eu l'obligeance de me montrer deux vases grecs où sont peints Jupiter et Ganymède. Ce dernier est ailé et tient un cerceau et un bâtonnet, comme pour indiquer sa jeunesse et sa légèreté à la course.

Roulliard, qui écrivait son histoire en 1628, s'étend longuement sur l'époque de la domination romaine, mais sans pouvoir citer le moindre vestige d'antiquités locales, à l'exception d'une médaille portant la marque d'un chariot; ce *quadratus nummus* avait été trouvé en 1591 dans les fossés de la porte de Bière, et on s'était empressé de le lui envoyer à Paris comme une trouvaille extraordinaire. A en juger par ce qui m'a été présenté depuis une vingtaine d'années, c'est par centaines qu'il faudrait compter les médailles romaines exhumées du sol Melunais. Il est donc plus que probable que pendant tout le cours du moyen âge bien des découvertes de ce genre ont passé inaperçues. En effet, depuis un demi-siècle, il ne s'est guère écoulé une période de cinq années sans que nous ayons eu à signaler une antiquité gallo-romaine de quelque importance; il est vrai que, de la porte de Bière à la station du chemin de fer, le sol a été presque partout bouleversé, tant pour établir la voie ferrée que pour fonder les habitations qui viennent se grouper dans le voisinage. Pour preuve de ce que j'avance, je donne ici un résumé rapide de ces trouvailles :

1° En 1820, en fouillant les fondations du grand bâtiment des ateliers de la maison centrale, deux figures romaines trouvées à quinze pieds de profondeur; elles sont aujourd'hui perdues.

2° En 1836, sous les fortifications qui défendaient la porte des Carmes et qui sont connues sous le nom d'*Éperon Maria*, une sta-

Digitized by Google

tuette en bronze de 0^m10 de hauteur et d'un joli style; elle représente un sacrificateur, la tête laurée, versant une patère de la main gauche. Cette statuette est inédite et a été recueillie par M. le docteur Bancel.

3° En 1841, sur les propriétés de MM. Billard et Blanchard, découverte de bains, d'un hypocauste et d'un bas-relief en pierre représentant Hercule enfant étouffant un serpent; ce dernier monument est conservé par le propriétaire, chef de bureau à l'administration des ponts et chaussées [1].

4° En 1849, dans le chantier de M. Poussin, voisin de l'hypocauste, un cippe à quatre faces, dont trois ornées de figures en pied, sculptées, mais très-frustes; il a été transporté à Vignolle, près Tournan, dans le parc de M. Bazile [2].

5° En 1855, dans l'avenue Saint-Ambroise, en face de l'hypocauste, un autre petit bronze représentant encore un sacrificateur avec les mêmes attributs, la couronne de lauriers et la patère; mais d'un plus beau style et d'un travail très-fin. Cette statuette, qui a 0^m36 de hauteur, a été acquise par une personne étrangère à la localité et est inédite.

6° Vers 1858, sur le même emplacement, dans la propriété de M. Truel, un petit bronze gaulois représentant un enfant nu tenant un oiseau de la main droite. Cette statuette, de 0^m105 de hauteur, et d'un style barbare, fait aujourd'hui partie de ma collection. M. Tudot a publié [3] deux figurines d'enfants nus tenant de même un oiseau.

7° En 1859, à la croix Saint-Jacques, un cimetière gallo-romain, des fragments d'architecture, des débris de bas-reliefs, une épingle en bronze et une aigle romaine en pierre, sculpture mutilée, mais d'un très-beau style, aujourd'hui dans le jardin de la préfecture [4].

8° En 1861, à la jonction de l'ancienne route de Ponthierry et

[1] *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XIX, p. 150. — *Bulletin arch. des Comités historiques*, vol. IV, mai et juin 1849, p. 156 et 192.

[2] *Bulletin des Comités historiques*, vol. IV, 1852, p. 39.

[3] *Album de figures en argile de l'époque gallo-romaine*, pl. LXI et LXXII.

[4] *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1er trimestre, 1859, p. 63.

Digitized by Google

de la voie ferrée; une statue d'Isis ou de Diane d'Éphèse en pierre, conservée au musée de la ville [1].

9° Vers la même année et sur le même emplacement, une statuette de femme, en pierre, d'un bon style, mais très-mutilée; la tête manque. Elle a o^{m}62 de hauteur, est vêtue de la tunique longue à manches, et dans un pan de son pallium, qui est élégamment drapé et rejeté sur l'épaule gauche, elle paraît porter une corbeille de fruits en grande partie brisée. Comme l'annonce *l'Indicateur de Seine-et-Marne*, ce ne peut être qu'une Pomone. Les figures de Pomone sont extrêmement rares, mais, selon nous, rien n'autorise ici une assimilation avec Isis ou avec Nehalennia; elle a été déposée au musée.

10° Enfin, en février 1864, l'inscription et le cippe dont nous venons de nous occuper et qui sont aussi conservés au musée.

Nous terminons en faisant observer que la muraille mérovingienne qui traverse la place de Notre-Dame et doit en outre se prolonger à l'est n'a pas été fouillée à plus de deux mètres de profondeur. Si l'on en poussait l'exploration jusqu'au niveau de l'ancien sol, qui est à 4^{m}25 en contre-bas, ainsi que je m'en suis assuré en le mesurant, on y trouverait à exploiter, sans être entraîné à de grands frais, une mine précieuse d'antiquités.

[1] *Mémoires lus à la Sorbonne* en 1861, *Archéologie*, p. 329.

Digitized by Google

Digitized by Google

RUINES

DU

THÉATRE ROMAIN DE RUSICADE

(PHILIPPEVILLE),

PAR M. JOSEPH ROGER,

ARCHITECTE, CONSERVATEUR DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE PHILIPPEVILLE.

Les seules ruines romaines importantes que possède encore Philippeville sont celles du théâtre [1] et celles des citernes [2]. Depuis le 7 octobre 1838, date de l'occupation, jusqu'à la fin de l'année 1845, on a démoli la plupart des autres vestiges de la ville antique pour en employer les matériaux à l'édification de la ville nouvelle. L'année 1845 fut témoin de la destruction complète de l'amphithéâtre ou des arènes, dont l'état de conservation, dans quelques-unes de ses parties du moins, pouvait être comparé à celui des arènes de Nîmes [3].

[1] C'est à tort, ainsi qu'il sera facile de s'en convaincre à la seule inspection du plan joint à cette notice (pl. 3, fig. 1), que cet édifice est désigné vulgairement à Philippeville sous le nom de *Cirque*.

[2] On peut consulter, sur les monuments romains de Philippeville, le bel ouvrage de M. le commandant Delamare, *Exploration scientifique de l'Algérie, Archéologie*, dont malheureusement les planches seules ont été publiées. On y trouvera, pl. XVIII, fig. 2 et 3, une vue et un plan du théâtre, représentant ce monument dans l'état où il se trouvait avant les premières fouilles. (*Note de la Commission d'impression.*)

[3] Les matériaux de cet édifice, dont on a détruit jusqu'aux fondations, ont été employés à la construction des remparts, ce qui peut s'expliquer par la nécessité où l'on était alors de mettre promptement la ville nouvelle à l'abri d'un coup de main de la part des indigènes. L'un de nous a vu démolir en 1851 les quais du port antique, qui, bien qu'ensevelis sous les terres, étaient encore dans un remarquable état de conservation. Quant aux citernes, l'un des plus grandioses monuments construits par les Romains dans l'ancienne Numidie, elles avaient

Digitized by Google

Le théâtre aurait subi le même sort, n'était la grande hauteur des terres schisteuses, espèces d'alluvions protectrices, descendues heureusement de la portion supérieure de la montagne et qui l'ont en grande partie recouvert. Cependant les gradins de l'hémicycle, quelques parties des assises en grès du couloir supérieur, les marbres de la partie inférieure des gradins et ceux qui dessinaient encore la scène ont été enlevés. En déblayant, on ne pourra espérer de retrouver sous les talus que des massifs de maçonnerie, ainsi que j'ai pu m'en assurer sur deux points différents [1].

J'ai cru devoir exposer ces faits pour rendre hommage à la vérité. Je ne me suis pas contenté d'un simple renseignement; au fur et à mesure que j'avançais sur le terrain si ingrat d'observations, auxquelles je n'ai pu me livrer que depuis le 24 août 1856, je posais des questions aux plus anciens habitants. Feu M. de Marqué, capitaine de frégate, ancien directeur du port de Stora, MM. Pégat, négociant, Biessi et Kuenh, professeurs au collége communal, ont assisté, sans pouvoir les empêcher, aux dégradations successives de cet intéressant monument.

Le 20 juin 1859, M. A. Wallet, maire de Philippeville, ayant décidé que le musée recevrait une nouvelle installation dans l'enceinte du théâtre, voulut bien mettre à ma disposition des ouvriers pour exécuter, sous ma direction, les travaux de déblais nécessaires pour en commencer l'organisation. La région nord fut celle que je choisis comme étant la plus facile à déblayer; les quatre compartiments à droite de la loge voûtée, sur l'extrados de laquelle s'est implanté un olivier phénoménal [2], ne présentaient que des déblais peu dispendieux. En levant le plan de cette région, j'y ai ajouté une vue ou élévation de cette partie de l'édifice : c'est la même qui forme la figure 2 de la planche qui

été en partie restaurées en 1852, parce qu'on espérait pouvoir les employer pour le service de la ville moderne. On peut en voir un plan et deux vues dans l'ouvrage de M. le commandant Delamarre, pl. XXXIV, XXXV et XXXVI. (*Note de la Commission d'impression.*)

[1] En B et en C du plan, pl. 3, fig. 1.

[2] Voir la pl. 3, fig. 1, lettre A, et même lettre de la fig. 2.

Digitized by Google

accompagne cette notice. Cette circonstance me conduisit à examiner la région sud et à rechercher dans les parties non déblayées, masquées par des murs en pierres sèches, des ronces, des ormeaux, des plantes parasites, quels pouvaient être les rapports d'ensemble du plan de ce vaste monument. D'après la situation il devait y avoir des escaliers... Combien? De là prit naissance ma résolution de faire déblayer le troisième compartiment à gauche, au sud de *la voûte de l'olivier*. Ce fut seulement en mai 1860 que mon opération fut couronnée de succès, et que je découvris vingt et une marches intactes, y compris les deux dernières supérieures en retour à droite[1]. S'il m'est donné de pouvoir continuer mes travaux d'exploration, j'atteindrai la mosaïque du couloir, dont j'ai retrouvé traces de fondation, traces de naissances et reins de voûtes sur une partie des assises en pierre de taille indiquées sur mon plan.

C'est ainsi que, successivement, j'ai pu reconnaître, d'une manière certaine, que la foule avait accès dans le théâtre par six escaliers[2].

En juin 1861, en faisant diviser un énorme quartier de voûte en tuf, effondré dans le compartiment indiqué au plan par la lettre A, j'eus le bonheur de découvrir une médaille parfaitement bien maçonnée dans ce bloc. Je faisais pratiquer une emboîture pour poser un coin; un coup de pic fut brusquement renvoyé: l'outil avait rencontré cette médaille. Je la dégageai avec précaution; c'était un bronze grand module dont une couche de ciment me cachait encore le type et les légendes. Après cinq heures d'efforts persistants, j'eus la satisfaction de voir bien distinctement le beau profil de Sabine, femme de l'empereur Hadrien[3], et je ne doutai plus que cette partie du monument n'eût au moins été terminée sous le règne de cet empereur. Le musée possède une statue

[1] Voir la pl. 3, fig. 1, lettre F.

[2] Voir la pl. 3, fig. 1, lettres D, E, F, G, H, I.

[3] C'est un beau bronze du module de o^{m},032, représentant, au droit, le buste de Sabine à gauche, avec cette légende : SABINA·AVGVSTA·HADRIANI·AVG·P·P; au revers, la Pudeur assise, portant la main droite à sa bouche, avec cette légende : PVDI[illegible], et en exergue les lettres S·C.

Digitized by Google

pédestre en marbre, belle œuvre d'art à laquelle j'ai eu la satisfaction de pouvoir restituer le nom du même prince, qui lui convient, ainsi que je l'ai expliqué dans la première partie du *Catalogue du Musée*, que j'ai publiée en avril 1860.

Une grande solennité, présidée par Son Excellence le Ministre de l'instruction publique, aura lieu à la Sorbonne le 25 novembre prochain. Du 21 au 23 du même mois, des séances non moins imposantes réuniront les membres des sociétés savantes, qui seront admis à y lire des notes et des mémoires. Ce que je viens d'écrire ne saurait avoir la prétention d'être lu dans ces séances. Le seul vœu que j'émette, c'est que la Société des antiquaires de Normandie, qui m'a fait l'honneur de m'admettre au nombre de ses correspondants, veuille être mon puissant interprète auprès de Son Excellence pour obtenir que des fonds viennent en aide à l'exhumation, déjà si tardive, de tant de richesses archéologiques, dont j'ai découvert exactement la position : les tombeaux de la voie romaine allant de Rusicade à Cirta; une fort belle mosaïque à très-petits cubes, dont j'ai découvert un fragment au-dessus du théâtre; une inscription gigantesque, en marbre blanc, d'un fort bon type, dont j'ai recueilli vingt-trois morceaux dans le sous-sol de la rue Impériale et dont j'ai dû abandonner les autres fragments, faute de fonds pour les extraire; une colonne milliaire du temps d'Hadrien, perdue dans les broussailles de voie romaine, à onze kilomètres de Philippeville; une autre colonne à huit kilomètres plus loin, sur la même voie; enfin la partie supérieure du théâtre, dont j'ai également suspendu le travail de déblayement faute de fonds.

Philippeville, le 23 octobre 1864.

Digitized by Google

NOTICE

SUR

QUELQUES ANTIQUITÉS

SITUÉES DANS LE CANTON DE NANGIS

(SEINE-ET-MARNE),

PAR M. LE COMTE AD. DE PONTÉCOULANT,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DE MEAUX,
PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE,
SCIENCES, LETTRES ET ARTS DU DÉPARTEMENT DE SEINE-ET-MARNE.

Patet omnibus ars; nundum est occupata.....
(SENECA.)

MESSIEURS,

J'ai eu l'année dernière l'honneur de fixer pendant quelques minutes votre attention; je réclame encore aujourd'hui la même faveur. Pardonnez-moi mon importunité; si l'étude et le savoir de l'homme sont des champs dont les fruits appartiennent à ses concitoyens, quand l'âge le talonne et qu'il est près d'entrer dans ces lieux où il n'est plus rien, il doit se dépêcher de distribuer sa récolte, s'il ne veut faire tort à ses usufruitiers.

Un savant archéologue, un infatigable pionnier de la science, M. l'abbé Denis, chanoine du diocèse de Meaux, m'indiqua l'année dernière divers vestiges de l'occupation romaine, qu'il avait rencontrés dans les environs de *Nangis* en travaillant à son *Essai historique sur Pécy*, l'une des communes de ce canton, et m'engagea à les visiter. M. Teyssier des Farges, un propriétaire de ce pays, qui aime le savoir et ne craint pas les importunités de ceux qui le cultivent, nous offrit une cordiale hospitalité, que nous acceptâmes avec empressement, car les chercheurs d'antiquités ressemblent fort aux chasseurs de gibier : ils aiment assez trouver,

Digitized by Google

après une journée de fatigante exploration, bon visage, bon gîte et bon lit.

Château de Beaulieu.

Nous nous rendîmes donc au château de Beaulieu, situé dans la commune de Pécy, non loin de Jouy-le-Châtel, arrondissement de Provins. C'est un vieux domaine qui était anciennement entouré de fossés pleins d'eau, avec fausses-braies et ponts-levis en avant et en arrière. Aujourd'hui une partie des fossés a été comblée. Le château a la forme d'un parallélogramme étendu, présentant sur sa face nord quatre tourelles, dont deux, placées aux extrémités, encadrent le bâtiment, et deux occupent le milieu, ne laissant entre elles que l'espace nécessaire à un pont-levis remplacé aujourd'hui par la porte d'entrée. La façade du nord, précédée jadis d'une cour entourée d'eau et maintenant changée en parterre, est également flanquée de deux tourelles. Mais ce château, qui a été moderné, et dont les tourelles font actuellement l'effet d'un vieux cadre de bois sculpté entourant un jeune tableau aux couleurs vives et brillantes, n'offre plus à l'archéologue d'autre intérêt que celui des souvenirs historiques qui s'y rattachent.

En 1273, mourut dans ce château Agnès de Beaulieu, noble par son origine, compatissante envers les malheureux, ainsi qu'on le lit dans son épitaphe, qui a été conservée. Elle avait donné le jour à Simon de Beaulieu, homme éminent en toutes choses, sur lequel presque tous les biographes gardent cependant le silence. Le pape Martin IV, avec l'assentiment unanime des cardinaux, appela Simon de Beaulieu, alors archidiacre de Chartres, à l'archevêché de Bourges. Nommé ensuite, par Célestin V, cardinal et évêque de Palestrine, Simon de Beaulieu fut envoyé en Angleterre par le successeur de ce pape, Boniface VIII, pour ménager la paix entre les rois de France et d'Angleterre. Il mourut à Orvieto en 1297.

A la famille de Beaulieu succéda dans ce château celle des Du Drac, dans laquelle on rencontre des prévôts des marchands, des conseillers aux parlements de Paris et de Bretagne, des lieutenants généraux aux baillis de Meaux, des chanoines de Notre-Dame de Paris, des trésoriers de la Sainte-Chapelle, etc. etc.

Digitized by Google

La famille Du Drac céda, en 1675, la terre et le château de Beaulieu à Michel Le Tellier, secrétaire d'État et chancelier de France sous Louis XIII. Michel Le Tellier avait soixante et quatorze ans lorqu'il fut nommé à ces hautes fonctions : « Sire, dit-il au « roi en le remerciant, je suis bien vieux pour cette dignité, mais « Votre Majesté a voulu sans doute couronner mon tombeau. »

C'est du marquis de Souvré, qui en avait hérité du chef de sa femme, Félicité Le Tellier, que la famille Teyssier des Farges tient le château de Beaulieu, dont elle fit l'acquisition en 1729.

C'est de ce château que rayonnèrent les excursions archéologiques dont je vais avoir l'honneur de vous entretenir. Je crois devoir vous prévenir, Messieurs, que dans cette lecture je m'abstiens de vous indiquer les nombreuses mesures que j'ai relevées : cette nomenclature eût été aride. Les distances ont été étudiées d'après la réduction de la carte de Peutinger, publiée par M. Renier dans l'*Annuaire de la Société des antiquaires de France*, en 1850.

Mirvaux.

Au sud du territoire de Beaulieu et à une très-petite distance, on rencontre un hameau assez étendu, situé près et sur la gauche de l'ancienne voie romaine, aujourd'hui nommée *le Peré*, voie qui allait d'*Eburobriga* (Saint-Florentin-sur-Yonne, suivant Walckenaer) à *Calagam* (Chailly-en-Brie, selon le même écrivain, ou Coulommiers, suivant Lapie), en passant par la station de *Riobe*, dont nous nous occuperons plus loin. Ce hameau se nomme *Mirvaux;* anciennement on l'appelait *Miravalla* ou *Miravallata*, suivant M. l'abbé Denis, et on le trouve sous la forme *Mirevault* dans d'anciens dictionnaires géographiques.

On aperçoit d'abord, en y entrant par un chemin qui prend naissance à la voie romaine, aujourd'hui convertie en route départementale, une énorme éminence de forme circulaire, bordée d'un large fossé, qui enveloppait également jadis une enceinte rectangulaire entourée d'un escarpement en terre formant rempart. Les fossés ont été comblés sur deux côtés pour former des chemins vicinaux. Au sud-ouest, à environ cent mètres du premier tertre, se font remarquer les restes d'une seconde élévation; plus loin en-

Digitized by Google

core, à quatre-vingts mètres de celle-ci, toujours dans la même direction, s'élève une troisième butte ayant la forme d'un cône tronqué et qui se trouve à moitié enveloppée, à la distance de quarante mètres, par une espèce de contre-fort en terre ressemblant à un croissant.

Nous nous trouvons ici en présence de vestiges appartenant à deux époques différentes; car, à la seule inspection des lieux, on reconnaît que les retranchements et les tertres ne sont pas du même âge. Occupons-nous d'abord des élévations de terre nommées *buttes* dans le pays.

Quelle époque peut-on assigner à ces élévations de terre de forme circulaire? Sont-elles de l'âge celtique ou de l'âge gallo-romain? Sont-ce des galgals celtiques, des tombelles gauloises ou bien des tumulus gallo-romains? Ce qui a frappé d'abord notre attention, c'est que ces buttes ne sont pas isolées, ainsi qu'on les rencontre fréquemment; elles sont très-rapprochées et, chose fort rare et très-remarquable, elles se trouvent sur une même ligne. Deux de ces élévations, la première et la dernière, peuvent être rangées dans la classe des *tumulus coniques;* celle du milieu ressemble assez à ces espèces de buttes désignées par M. de Caumont sous le nom de *tumulus allongés*, ayant à peu près la forme d'un œuf coupé sur sa longueur et posé à plat. Les fouilles seules pourront nous renseigner avec quelque exactitude sur l'ancienne destination de ces éminences. Ces fouilles peuvent être entreprises et conduites sans beaucoup de frais, ces buttes, deux d'entre elles surtout, étant en jachère perpétuelle; mais ces fouilles doivent être faites par tranches perpendiculaires et profondes, et non par couches horizontales.

Un amateur a, dit-on, fouillé au pied de l'éminence allongée et a assuré y avoir trouvé des ossements humains mêlés à des débris d'animaux, des fers de lance, des haches en silex, des vases entiers, des cornes noires, des défenses de sanglier, des pierres arrondies mêlées à une grande quantité de débris de poterie grossière. Mais malheureusement ces fouilles n'ont rien eu d'officiel, et il y a, dans les trouvailles de cet amateur, une chose qui m'étonne. Ce n'est pas la présence des haches de silex à côté des ossements

Digitized by Google

humains, car les haches de pierre, de bronze ou même un silex épannelé, annoncent presque toujours un mort, et l'on peut considérer la présence de ces instruments comme une espèce de symbole; mais ce qui m'étonne, ce sont les *fers* de lance; car les Gaulois du temps de César manquaient d'instruments de fer : *Nulla ferramentorum copia quæ sunt ad hunc usum* [1].

A côté du premier cône se trouve une assez vaste enceinte enfermée dans une sorte de retranchement en terre et entouré d'eau sur deux de ses côtés. Cette enceinte figure un trapèze fort irrégulier, dont la partie située au sud va se rétrécissant. Trois des côtés vont en ligne droite, mais ils sont de grandeurs différentes; le quatrième côté, opposé au plus grand, suit une sorte de courbe rentrante. Le terrain, en cul-de lampe, forme un petit vallon dont les côtés s'élèvent graduellement vers la crête du retranchement; les terres amassées aux quatre angles du trapèze sont beaucoup plus élevées que les autres parties du retranchement, et forment une espèce de plate-forme d'où l'on domine toute l'enceinte, qui comprend dans son périmètre environ dix mille cinq cent cinquante mètres carrés.

Vers le sud-ouest se trouve, pour ainsi dire accolé à un des angles du trapèze et dans la partie rentrante du côté courbe, le premier cône, qui a seize cents mètres de superficie [2]; il n'est séparé de l'enceinte retranchée que par le fossé qui l'entoure et qui en même temps enveloppe l'enceinte. Ce fossé a quatorze mètres de large, y compris les berges et les talus. Dans la partie rentrante de l'enceinte et sur les bords du cône, on retrouve les amorces en ma-

[1] *De Bello Gallico*, V, XLII.

[2] On a prétendu dernièrement que la motte ou butte principale était le reste d'un ancien château féodal; mais on s'est, je crois, trompé en confondant ce qui doit être séparé; le château et la motte étaient choses fort différentes, car, suivant une déclaration des chanoines du Vivier, faite en l'année 1547 au bailli de Melun, comme commissaire du roi, et en obtempérant au commandement de ce prince, le domaine de Mireveault comprenait « l'hostel seigneurial de Mirevault, la *motte* « et le *chastel* avec la basse-cour, tous clos à fossés et eaue, paroisse de Pecy: y « souloit avoir audit lieu huit vingt huit arpens de terre arable avec vingt arpens « de pré, dont à présent n'en a environ que sept vingt pour l'entreprise des cir- « convoisins (9 décembre 1547). » (*Archives de l'Empire*, S. 2033.)

Digitized by Google

çonnerie d'une espèce de culée servant à un pont de communication entre ces deux terrains, et en creusant dans le fossé nous avons rencontré les restes d'une pile qui devait lui servir de support.

Mais ce retranchement qu'était-il? Ce n'était pas assurément un *oppidam* gaulois; car l'*oppidum* n'était pas un retranchement fait de main d'homme, mais bien un lieu fortifié par la nature, et puis, les Gaulois n'ayant point d'instruments de fer, les remuements de terre étaient fort rares chez eux. Nous ferons observer également que, n'ayant pas de machines de jet, les Gaulois s'établissaient presque toujours sur des collines d'où ils dominaient l'ennemi; mais ici c'est le contraire, puisque le terrain forme pour ainsi dire un vallon.

Recherchons maintenant si le retranchement qui nous occupe a le caractère romain. Selon Polybe, le camp romain avait toujours la forme d'un carré; il était entouré d'un fossé, ordinairement profond de trois mètres et large de cinq. On le fortifiait d'un retranchement avec la terre enlevée au fossé, et il était défendu par des pieux qu'on y enfonçait. César nous dit également qu'on élevait alentour du camp un retranchement de quatre mètres de hauteur avec un fossé de quatre à six mètres de large[1], et il ajoute qu'on y dressait des tours de deux à trois étages pour lancer les traits plus loin[2].

Nous retrouvons toutes ces données dans les retranchements de Mirvaux: la forme quadrilatère, la hauteur des retranchements, l'emplacement pour les tours.

Mais si ce terrain est véritablement un retranchement, et l'on n'en saurait douter, combien pouvait-il abriter de combattants? Une légion ou une cohorte romaine était trop nombreuse pour y être contenue; mais un manipule, qui n'était composé que de deux cents hommes, pouvait y stationner, car en défalquant le tiers pour les hommes de garde, de service ou détachés, il ne fallait dresser qu'un petit nombre de tentes sur cet emplacement.

Si l'on recherche à quelle époque ce retranchement a pu être

[1] *De Bello Gallico*, II, v.

[2] *Ibid.* VIII, IX.

Digitized by Google

établi, nous dirons qu'il est probable que ce fut au moment où, après la défaite des Germains et la fuite d'Ambiorix, Labienus fut envoyé par César à *Agendicum*, pour y passer l'hiver; ou bien lors de la sixième campagne de César, au moment où ce même Labienus s'empara de *Melodunum*; car, si tous les pays environnants étaient soumis, néanmoins ils frémissaient sous le joug romain, et le feu de la révolte couvait perpétuellement chez chacune de ces nations. Il est probable que Labienus, chef habile et intelligent, pour assurer ses derrières ainsi que ses communications, dut établir un poste d'observation aux confins du pays meldois, du pays des *Parisii* et du pays Sénonais; et ce poste, il ne pouvait mieux le choisir et l'établir qu'à Mirvaux, car il n'est pas de position plus forte, située qu'elle est à proximité de la voie romaine, et entourée de tous les côtés par des marais qu'alimentent plusieurs rus ou ruisseaux et par des étangs qui s'y déchargent de leur trop-plein. Ce retranchement n'était ainsi accessible que par la route que l'on s'était conservée pour communiquer avec la voie.

Labienus avait ordre de rassembler des grains et du bétail dans la prévision d'une nouvelle campagne. Ce poste ne pouvait-il alors pas également servir à recueillir les grains des environs et le bétail nécessaire à l'armée? Je serais même assez porté à croire que l'emplacement situé hors du retranchement, comprenant le grand tertre allongé entouré de marais très-profonds, sur lequel on aperçoit des mouvements de terrain, mais pas assez prononcés pour leur assigner une forme spéciale, a pu servir de parc dans lequel on amassait le grain et où l'on renfermait le bétail que, le jour, on laissait vaguer. La nuit arrivée, on fermait cette enceinte du côté accessible par un retranchement composé des voitures, des bagages, des machines que les Romains désignaient sous le nom de *impedimenta*. Ce grain et ce bétail se trouvaient ainsi à portée de la voie romaine, à l'abri des maraudeurs. On pouvait dans le temps de l'occupation romaine placer sans danger de petits postes dans l'intérieur du pays, car les rares habitants se révoltaient en masse, mais jamais en détail, révolte qui toujours était annoncée par la rumeur publique, et les chefs des postes avaient le temps de se retirer sur le gros de l'armée. A l'époque de César, la Gaule

Digitized by Google

était peu cultivée; les grandes agglomérations de population se présentaient sur les bords des fleuves et des principales rivières.

On ne doit pas s'étonner du grand nombre des petits camps romains que l'on rencontre, si l'on se rappelle que Salluste nous dit que les Romains ne passaient pas une seule nuit, quelque faible que fût le détachement, même durant les plus longues marches, sans établir un camp et sans le défendre par un retranchement et un fossé[1]. « Ils voulaient, dit à ce sujet Montesquieu, que chaque « fois que la troupe se retranchait, ce fût une espèce de place « forte. » Tout porte donc à présumer que le retranchement a été construit par les Romains, qui y ont joint les tumulus comme retranchements accessoires, si ces éminences sont en effet des tumulus.

Mais le grand cône tronqué est-il véritablement un tumulus? Ne pourrait-on pas le ranger au nombre de ces élévations factices, érigées çà et là par les Normands dans leurs invasions, qu'ils nommaient *keep*, et sur lesquelles s'élevaient des tours en bois montées sur un massif de pierres; car ce cône, celui qui est situé le plus près du retranchement, présente encore sur son sommet les restes d'une fondation circulaire en pierre, de cinquante à soixante centimètres d'épaisseur. Remarquons aussi que ces éminences ou *keep*, auxquelles les habitants donnaient le nom de *buttes* ou de *mottes*, qu'elles portent encore aujourd'hui, ont la forme d'un cône tronqué et étaient environnées comme ici d'un fossé revêtu d'un glacis, ainsi que l'on peut en voir un exemple, existant encore de nos jours au Petit-Montrevault, département de Maine-et-Loire. Le pays où nous sommes eut à subir plusieurs fois le pillage des hordes normandes, qui, en 861 d'abord, et en 885 après la prise de Paris, occupèrent Melun et Meaux, et durent, pour leur commune sûreté, se mettre en communication continuelle.

Voilà un point assez obscur que je laisse à éclaircir à de plus jeunes et à de plus habiles, et je me dirige vers une autre localité.

Châteaubleau.

Au sud-est de Beaulieu se trouve un petit village nommé *Châteaubleau*, ancienne commanderie qui portait le nom de *Château-*

[1] *Jugurth.* c. XLV.

Digitized by Google

bleau-le-Temple. Ce village est situé sur la route de Provins à Coulommiers, qui le traverse dans la partie occidentale; cette route a été construite sur l'ancienne voie romaine qui allait, selon la carte de Peutinger, d'*Agendicum* à *Fixtuinum* en passant par *Riobe.* Par sa position sur un plateau élevé, Châteaubleau domine tous les pays environnants.

Quelle localité assigner à cette station de *Riobe* citée dans la carte de Peutinger? On a été fort longtemps à en chercher l'emplacement. M. Lapie, a cru le trouver à Provins, M. Walckenaer, au petit bourg d'Orbie. D'Anville avait également désigné la même localité, parce qu'il avait trouvé l'anagramme de *Riobe* dans le nom de Orbie. Mais les distances indiquées par la carte entre *Riobe* et les stations environnantes ne se rapportent point à celles qui existent réellement entre ces stations et les lieux que MM. Walckenaer et Lapie présument être *Riobe.* En prenant pour exact l'endroit désigné par M. Walckenaer, si l'on veut trouver la mesure marquée dans la carte entre *Riobe* et *Fixtuinum* ou Meaux, il faut déplacer cette ville, la reculer de quelques kilomètres vers le village de Panchard, lui faire gravir un coteau élevé et l'éloigner ainsi des bords de la Marne. Au contraire, si l'on regarde la position de Châteaubleau comme le lieu où se trouvait *Riobe,* toutes les différences de distances cessent, et les mesures entre *Riobe* et *Condate* (Montereau), *Augustobona* (Troyes) et *Fixtuinum* (Meaux), concordent à peu près avec celles de la carte de Peutinger.

Dans cette carte, on voit aboutir à *Riobe* la voie romaine qui allait de *Lutecia* à cette station en passant par *Melodunum* et *Condate;* venaient également se greffer en cet endroit sur la voie romaine, encore existante aujourd'hui, celle qui d'*Eburobriga* se dirigeait par *Riobe* sur *Calagum* (Chailly) et *Fixtuinum,* et celle enfin qui prenait naissance à *Agendicum. Riobe* était donc le sommet commun des angles formés par ces diverses voies. Pareille concordance existe-t-elle à Provins ou à Orbie? Non, assurément. Mais, en supposant même que Provins ait été véritablement la station *Riobe,* cette ville devrait au moins conserver encore quelques vestiges de l'occupation romaine. Or, malgré les prétentions de plusieurs écrivains de cette localité, elle n'offre rien de romain dans ses

Digitized by Google

ruines, et les archéologues qui ont étudié avec soin tous ces restes prétendus romains n'y ont découvert que des constructions d'une époque postérieure ; la présence de l'ogive, qu'on y a constatée, est même venue confirmer leur décision. Au reste, les écrivains qui ont réclamé en faveur de Provins n'ont jamais revendiqué le nom de *Riobe*, qu'ils reconnaissaient ainsi ne pas leur appartenir, mais bien celui d'*Agendicum*, prétention qui a donné lieu à une savante discussion, dans laquelle M. Bourquelot a prouvé qu'*Agendicum* ne pouvait être que la ville de Sens.

Pour démontrer que Châteaubleau était *Riobe*, il nous faut prouver que les Romains ont séjourné dans ce lieu ; mais avant tout nous devons rechercher ce qui peut indiquer que Châteaubleau a été primitivement occupé par une population gauloise.

Quand on désire un renseignement sur Châteaubleau, il est un homme simple et érudit qu'il faut consulter : c'est M. Burin, instituteur à Saint-Just, commune voisine de cette localité. Cet homme, aussi modeste qu'instruit, a passé et passe encore les heures où il n'est pas occupé dans sa classe, à étudier Châteaubleau en dessus et dessous. C'est à lui que je me suis adressé, et c'est à lui, je m'empresse de le déclarer, que je dois la plupart des indications que j'ai recueillies sur Châteaubleu. « Chaque jour, me disait-il, « les antiquaires amateurs ou savants s'empressent de visiter mon « petit musée, interrogent le champ de mes recherches, s'y préci- « pitent et enlèvent presque toute ma récolte, pour s'enrichir sans « même citer mon nom ; tandis que je reste toujours *gros Jean* « comme devant... J'en prends gaiement mon parti, moi qui ne « suis pas un savant, mais un pauvre petit antiquaire d'occasion. »

Jusqu'à ce jour Châteaubleau, s'est montré très-pauvre en antiquités gauloises ; cependant j'ai pu examiner, dans la collection de l'instituteur de Saint-Just, trois monnaies de bronze, trop oxydées pour vous être décrites. J'y ai également remarqué cinq haches en silex de différentes grandeurs, le tout provenant du terroir de Châteaubleau. Voilà donc l'âge de pierre et l'âge de bronze bien caractérisés ; mais rien n'est venu indiquer dans cet endroit l'âge de fer avant l'époque gallo-romaine.

On y rencontre un grand nombre de puits, surtout près de la

Digitized by Google

voie romaine ; ils se trouvent sur trois lignes parallèles, éloignés de cinquante mètres les uns des autres. Tous sont très-étroits, excepté deux d'entre eux, qui ont un diamètre de trois mètres. On a trouvé généralement dans ceux que l'on a fouillés, d'abord des pierres assez grosses, puis des pierres plus petites, mêlées à des débris de tuiles, de briques et de poteries, des bois de cerfs, des dents de sangliers, des meules en granit, des moules à monnaies et puis des *cendres*[1]. Ces cendres provenaient-elles de sépultures par incinération ? S'il en était ainsi, ce serait un mode d'inhumation différent de celui que pratiquaient les Romains, mode qui paraît avoir été celui des Gaulois dans certaines localités ; car il a été déjà indiqué par M. de Pibrac à Beaugency, et par M. l'abbé Baudry en Vendée. Dans un seul de ces puits on a rencontré des pierres polies ayant servi au dallage d'un édifice, des débris de colonnes en pierre et une feuille de plomb. De l'examen des divers débris de poteries, retirés du fond des puits les plus profondément creusés, on reste convaincu que ces débris sont antérieurs à l'occupation romaine, et qu'à cette époque Châteaubleau avait déjà atteint un degré assez élevé dans la civilisation.

Il me reste maintenant à vous prouver, Messieurs, la présence des Romains sur l'emplacement occupé par Châteaubleau ; mais il vous faut, je le sais, des preuves incontestables : elles ne nous manqueront pas.

On y a recueilli un grand nombre de monnaies romaines, et l'instituteur de Saint-Just en possède de presque tous les empereurs depuis César jusqu'à Valentinien et Valens. C'est dans le champ appelé *la Justice* que se rencontrent le plus grand nombre de médailles. Voilà donc la présence des Romains constatée par la découverte de nombreuses monnaies appartenant à cette nation. Mais nous en avons une preuve plus indubitable. C'est un théâtre dont les vestiges considérables existent encore. Aidé de M. Burin, qui en a relevé et mesuré toutes les parties, j'ai l'honneur de mettre sous vos yeux le plan que j'en ai dressé[2].

[1] On a découvert dernièrement encore, en creusant un ancien puits, un assez grand vase romain en terre noire, d'une forme élégante et très-bien conservé.

[2] Voyez la planche 4.

Digitized by Google

Ce théâtre avait à peu près la forme d'une demi-ellipse; il est construit en terre soutenue par un mur ayant un mètre cinquante centimètres d'épaisseur; sa profondeur est de *soixante-six mètres*, y compris la scène, et sa plus grande largeur de *quatre-vingts mètres*. Le théâtre romain de Champlieu, près de Compiègne, a soixante et dix mètres, et celui de Pompéi soixante mètres seulement de largeur. L'espace élevé, réservé sans doute aux gradins, présente sept mètres cinquante centimètres de profondeur. On y reconnaît facilement le *postscenium*, le *proscenium* et le *pulpitum*. Le pourtour du théâtre présentait cinq entrées, auxquelles aboutissaient cinq chemins différents, encore distincts aujourd'hui. Les quatre entrées latérales avaient trois mètres d'ouverture, et l'entrée principale, celle du fond, quatre mètres cinquante centimètres. Au bout des entrées latérales les plus rapprochées de la scène, on retrouve à l'extrémité des gradins les débris de cinq marches en pierre qui établissaient la communication avec l'orchestre. L'*hyposcenium* se trouve indiqué par les restes des deux murs de treize mètres de long sur cinquante centimètres d'épaisseur, construits perpendiculairement à la scène, à la distance de vingt mètres chacun du mur d'enceinte. Ce théâtre pouvait contenir environ *deux mille personnes*.

Les murs de soutien ont été fort dégradés, et la plupart n'existent plus que par lambeaux, parce que tous les habitants sont venus en extraire des pierres pour construire leurs demeures. C'est en démolissant les murs de la première entrée que l'on rencontra, presque au fond de la fondation, un *petit bronze argenté*, qui a été reconnu par M. Chabouillet pour un Hadrien, ce qui peut servir à fixer la date de la construction de ce théâtre. On a découvert également près de cet endroit une clef en fer d'un assez bon travail, et, plus loin, des boucles, des colliers et mille autres objets.

J'ai encore à vous signaler, Messieurs, trois statuettes en pierre, trouvées, soit dans les puits, soit dans les fontaines situées sur le territoire de Châteaubleau. De ces statuettes deux n'appartiennent pas, je crois, à l'époque gauloise; elles ont été trouvées il y a une vingtaine d'années et étaient, dit-on, d'un faire assez bon; une d'elles même, qui figura longtemps sur la fontaine de Gremillon,

Digitized by Google

était connue sous le nom du *saint de Gremillon*. Mais que sont devenues ces deux statuettes? C'est ce que personne n'a pu me dire. La dernière a été extraite d'un puits fort récemment, et elle se trouve aujourd'hui abritée chez un brave paysan, qui la nomme *sa Vierge*. Elle est d'un travail fort grossier, annonçant un art tout primitif. Taillée dans un moellon tendre, elle a en hauteur trente-cinq centimètres, non compris la tête, qui manque; il faut étudier cette sculpture avec beaucoup d'attention pour reconnaître que l'artiste a voulu représenter une personne assise. Est-ce un dieu? Est-ce une déesse? Quatre lignes transversales simulent les plis du vêtement qui la couvre et au bas duquel on voit passer le bout d'un pied. Cette statuette, tout informe qu'elle est, est très-remarquable [1].

On a également découvert à Châteaubleau des sépultures qui datent, sans nul doute, de l'époque romaine. Voici en quels termes M. Burin m'a rapporté cette découverte.

« Un jour, c'était au mois de mars 1859, on vint me prévenir « qu'en ouvrant une carrière on avait découvert un squelette hu- « main, et que l'ouvrier l'avait laissé intact afin de me le faire voir. « Je m'empressai de me rendre à Gremillon, champ dépendant de « Châteaubleau, et voici ce que je remarquai : à deux cents mètres « environ au midi de la fontaine, l'ouvrier avait mis à découvert « une fosse peu profonde (de 0^m30 à 0^m35), creusée dans le tuf; « dans cette fosse gisaient des ossements humains, couverts en partie « de terre: un squelette entier, mesurant plus de deux mètres depuis « l'extrémité des pieds jusqu'au sommet de la tête. Les bras étaient « allongés et serrés près du corps; les os, très-gros, n'avaient plus « de consistance et s'écrasaient sous la simple pression du doigt. Je « ne remarquai aucune trace de cercueil. Au lieu de la pièce de « monnaie que les Romains avaient l'habitude de mettre dans la « bouche de leurs morts, pour payer le nautonier des enfers, on « n'avait donné à celui-ci qu'une espèce de bouton, que je retrouvai « au milieu des os de la tête. »

« Les pieds de ce squelette et de tous ceux qui ont été trouvés

[1] Elle fait aujourd'hui partie du musée de Melun.

Digitized by Google

« depuis dans le même lieu étaient tournés vers le sud-est. Tous « ces squelettes n'étaient guère qu'à quinze ou vingt centimètres de « la surface du sol. Les corps ont dû certainement être placés à « une profondeur plus grande ; mais, le terrain étant en pente, la « terre végétale aura été entraînée par les eaux, laissant ainsi les « ossements presque à découvert, ce qui est un indice de plus de « l'antiquité de ces ossements. Il est donc hors de doute que le lieu « appelé *Gremillon* ou *Gremion* (de *Gremier*) a servi de sépulture, « ainsi que je l'avais prévu plusieurs années auparavant. »

Je crois avoir assez de preuves pour revendiquer en faveur de Châteaubleau le nom de *Riobe*, 1° parce que cet endroit présente, avec les autres stations de *Condate*, d'*Augustobona* et de *Fixtuinum*, les distances indiquées dans la Table de Peutinger ; 2° parce qu'il se trouve placé sur la voie romaine allant d'*Agendicum* à *Condate* ; 3° parce que, par sa position sur un plateau élevé, il devait être choisi préférablement à tout autre lieu pour une station ; 4° parce qu'il était habité par une ancienne population gauloise ; 5° parce qu'on y rencontre tout ce qui atteste le séjour des Romains en grand nombre et pendant de longues années : une infinité de médailles, des tuiles, des briques, des sépultures et un théâtre, dont la capacité annonçait une population très-considérable, des ruines enfin, qui couvrent un espace de deux kilomètres de long sur près d'un kilomètre de large, tandis qu'aucun des endroits indiqués par MM. Walckenaer et Lapie n'offre rien de semblable.

Je m'arrête, Messieurs ; l'aperçu que je viens d'avoir l'honneur de vous communiquer aurait pu devenir un long mémoire ; mais je n'ai voulu donner à ma notice que de très-minimes proportions, car les heures de nos séances sont comptées, et ravir à mon profit quelques minutes destinées aux lectures de mes savants collègues, ce serait sans nul doute faire tort à la science.

Digitized by Google

NOTICE

SUR

LE PAGUS MAURIPENSIS,

PAR M. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE,

DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE, CORRESPONDANT DU MINISTÈRE.

Le *pagus Mauripensis, Morivensis, Morvensis* ou *Morvisus* (voir la carte, pl. 5), est, à notre connaissance, mentionné dans les documents suivants :

1° *Annales de Saint-Bertin.* Sous la date de 841, elles nous apprennent que Charles le Chauve, en guerre avec son frère Lothaire, s'était rendu d'Aquitaine dans le pays d'Hasbaigne, aux environs de Tongres, aujourd'hui en Belgique. Lothaire, qui se trouvait au delà du Rhin, traversa ce fleuve et marcha sur Paris. Charles le Chauve, obligé de rétrograder, revint à Paris, mit la Seine entre Lothaire et lui, et barra longtemps le passage à son adversaire; mais Lothaire, remontant la Seine, se rendit à Sens en traversant le *pagus Mauripensis*, et de là gagna le Mans[1].

Dans les mêmes annales, sous la date de 859, nous lisons que la crainte des Normands fit transporter les os des bienheureux martyrs Denys, Rustique et Éleuthère au *pagus Mauripensis*, dans une *villa* qui appartenait à ces trois martyrs, c'est-à-dire à l'abbaye de Saint-Denis en France, et qui se nommait *Novigentum*[2].

2° Le capitulaire donné par Charles le Chauve à Servais, en 853, désigne le *pagus Morvisus* parmi ceux qui composèrent le dixième missatique[3].

3° Une charte de l'empereur Lothaire, 840-855, en faveur de

[1] D. Bouquet, VII, 60, B.
[2] *Id. ibid.* 75, C.
[3] *Id. ibid.* 617, A.

Digitized by Google

l'abbaye de Nesle-la-Réposte[1], dit que cette abbaye était située dans le *pagus Mauripensis*.

4° Une charte de Charles le Chauve pour l'abbaye de Saint-Denis, et appartenant à l'année 859, met dans le *comitatus* ou *pagus Morivensis*, la *villa* de *Madriniacus* et le *locus* dit *Buccidus* ou *Buxidus*[2].

5° Une autre charte du même, en faveur de la même abbaye, et qui remonte à l'année 862, place dans le même *pagus* les *villa* déjà mentionnées de *Madriniacus* et de *Novigentum*, en ajoutant au nom de cette dernière localité un mot qui nous permettra de la distinguer des autres localités de même nom, qui sont si nombreuses; on y lit *Novigentum ad Sequanam*[3], c'est-à-dire Nogent-sur-Seine.

6° Une charte du même Charles le Chauve, donnée en faveur de l'abbaye de Montier-la-Celle près de Troyes, et qu'on date approximativement de l'année 872, confirme les droits de cette abbaye dans la *villa* de *Rosontus*, située au *pagus Morvensis*[4].

Nous allons examiner quelle était la situation du *pagus* désigné dans les textes que nous venons d'indiquer :

L'opinion généralement adoptée identifie ce *pagus* avec le Hurepoix. On sait que le Hurepoix était un pays situé au sud-ouest de la Seine. Au point de vue de la géographie ecclésiastique, ce n'était autre chose que l'archidiaconé de Josas, un des trois archidiaconés du diocèse de Paris[5]. Dans la géographie civile, le Hurepoix a une circonscription un peu différente : au diocèse de Paris, il ne prend que la partie orientale de l'archidiaconé de Josas et il s'étend un peu dans les diocèses de Sens et de Char-

[1] Cette charte a été publiée par D. Martin Réthelois (*Chroniques générales de l'Ordre de saint Benoît*, I, 210-211), et reproduite en partie par Mabillon (*Ann. ord. S. Bened.* II, 624). Nous en avons donné le texte d'après le cartulaire de l'abbaye de Nesle dans notre *Voyage paléographique*, p. 16-20.

[2] D. Bouquet, VIII, 558, D.

[3] *Id. ibid.* 580, B. E.

[4] *Id. ibid.* 642, E.

[5] J. Desnoyers, *Topographie ecclésiastique de la France*, dans l'*Annuaire de la Société de l'histoire de France* pour 1853, p. 250.

Digitized by Google

tres; ses localités principales sont, dans le diocèse de Paris : Corbeil, chef-lieu d'arrondissement du département de Seine-et-Oise; Chevreuse, commune du même département, arrondissement de Rambouillet, et Palaiseau, aussi du même département, arrondissement de Versailles; dans le diocèse de Chartres, Dourdan, Seine-et-Oise, arrondissement de Rambouillet; dans le diocèse de Sens, la Ferté-Aleps, Seine-et-Oise, arrondissement d'Étampes [1].

L'identité du *pagus Mauripensis* et du Hurepoix est une hypothèse d'Hadrien de Valois [2]. Combattue avec raison par l'abbé Lebeuf, elle a été cependant reproduite par notre savant maître M. Guérard [3].

Ce qui la rend inadmissible dès qu'on jette les yeux sur les textes que nous avons cités, c'est ce fait que dans le *pagus Mauripensis* se trouvaient l'abbaye de Nesle-la-Réposte et la *villa*, aujourd'hui ville, de Nogent-sur-Seine.

Le Hurepoix est maintenant compris dans le département de Seine-et-Oise; Nesle-la-Réposte appartient à celui de la Marne, et Nogent-sur-Seine à celui de l'Aube.

Le Hurepoix appartenait pour la plus grande partie au diocèse de Paris, et comprenait quelques localités des diocèses de Chartres et de Sens; Nogent-sur-Seine et Nesle-la-Réposte dépendaient du diocèse de Troyes. Le Hurepoix était situé au sud-ouest de la Seine, sur la rive gauche de cette rivière; Nesle-la-Réposte est sur la rive droite et au nord-est de la Seine, dont elle est séparée par un intervalle d'environ dix-huit kilomètres. Enfin, entre le Hurepoix et le *pagus Mauripensis*, il y a un espace d'environ quinze lieues, occupé par la Brie et anciennement par le *pagus Meludu-*

[1] Guérard, *Provinces et pays de la France*, dans l'*Annuaire de la Société de l'histoire de France* pour 1836, p. 103; *Dictionnaire universel de la France*, Paris, 1726, in-folio, t. II, 198; Robert, *Atlas universel*, 1757, carte 29; Desnoyers, *Topographie ecclésiastique de la France*, dans l'*Annuaire de la Société de l'histoire de France* pour 1853, p. 236, 238.

[2] *Notitia Galliæ*, p. 325-326.

[3] *Provinces et pays de la France*, dans l'*Annuaire de la Société de l'histoire de France* pour 1836, p. 103.

Digitized by Google

nensis et par le *pagus Provinensis*, au nord de la Seine; par le Gâtinais et le Sénonais au sud de la Seine [1].

Notre opinion sur le *pagus Mauripensis* est la même aujourd'hui qu'il y a dix ans, quand nous avons publié dans les *Mémoires de la société académique de l'Aube* la dissertation qui précède le texte du *Pouillé de Troyes* de 1407 ; le *pagus Mauripensis* n'est autre chose que le doyenné de Pont-sur-Seine, au diocèse de Troyes.

Dans ce doyenné étaient renfermés, 1° Nogent-sur-Seine, qui est le *Novigentum* du passage cité des Annales de Saint-Bertin, et le *Novigentum super Sequanam* de la charte de 862; 2° Nesle-la-Réposte, cette abbaye dont nous avons cité un diplôme émané de l'empereur Lothaire; 3° *Baccidus*, aujourd'hui Bouchy-le-Repos (Marne), mentionné dans la charte de 859; 4° *Madriniacus*, aujourd'hui Marnay (Aube), indiqué dans la même charte et dans celle de 862; 5° *Rosontus*, aujourd'hui Resson, commune de la Saussotte (Aube), signalé par nous d'après la charte de 872.

Cette explication rend très-clair le passage des Annales de Saint-Bertin, par la citation duquel nous avons commencé. Lothaire, remontant la Seine pour tourner l'armée de Charles le Chauve, qui se trouvait à Paris, alla passer ce fleuve dans le doyenné de Pont-sur-Seine, diocèse de Troyes, et même probablement aux ponts de Pont-sur-Seine. Pont-sur-Seine, bâti sur une voie romaine qui est bien connue des antiquaires, et dont les stations les plus rapprochées sont Troyes au midi et Chailly au nord, est mentionné dans l'*Epitome* de Frédégaire sous le nom de *Duodecim Pontes*. Chilpéric, se rendant à Troyes, prit la voie romaine dont nous venons de parler et passa la Seine à *Duodecim Pontes*, tandis que Sigebert suivait la voie romaine de Reims à Troyes et passait l'Aube à *Arciaca*, aujourd'hui Arcis-sur-Aube, et que Gontran arrivait à Troyes par la voie romaine, encore reconnaissable, qui va du *vicus Vertilius*, Vertaut (Côte-d'Or), à cette ville, en traversant *villa Veriacus*, qui est aujourd'hui Virey-sous-Bar (Aube) [2].

[1] Voir la carte du *pagus* de Sens qui se trouve dans le tome II du *Cartulaire de l'Yonne* de M. Quantin.

[2] D. Bouquet, II, 407, B. Voir encore Aimoin, D. Bouquet, III, 71, D. Pont-

Digitized by Google

Ainsi, Lothaire aurait passé la Seine sur le même point que Chilpéric, à un intervalle de près de trois siècles [1].

L'opinion que nous avons émise sur la situation du *pagus Mauripensis* a été combattue, il y a trois ans, par l'auteur de la dissertation intitulée *Études sur la géographie ancienne appliquée au département de l'Aube;* nous ne contesterons pas le mérite de ce travail, qui a obtenu une mention honorable de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, mais nous ne pouvons admettre celle de ses conclusions qui concerne le sujet que nous étudions; cette conclusion est (page 36) que, dans le *pagus Mauripensis*, on doit reconnaître le pays des marais ou de Méry, qui s'étend de Méry-sur-Seine jusque vers Nogent.

En effet, aucun texte n'établit que Méry-sur-Seine ait jamais fait partie du *pagus Mauripensis.* Méry-sur-Seine ne dépendait pas du doyenné de Pont, il en était séparé par le doyenné de Sézanne, qui faisait partie du *pagus Meldicus*, et il appartenait au doyenné d'Arcis, qui correspond au *pagus Arciacensis.*

Une autre raison plus grave, c'est que le pays des marais, tel qu'il est délimité géologiquement, et avec une exactitude rigoureuse dans la carte jointe au travail dont nous contestons ici partiellement l'exactitude, ne comprend que deux des cinq localités renfermées dans le *pagus Mauripensis*, suivant les textes que nous avons cités. On y trouve bien Nogent-sur-Seine et Marnay, mais Resson, Nesle-la-Réposte et Bouchy-le-Repos, en sont retranchés de par l'autorité de la géologie. Un nouveau *pagus*, le Montois, dont aucun texte ne parle, est inventé pour recevoir, en dépit des textes, les localités que la géologie expulse du *pagus Mauripensis.*

Une telle manière de raisonner nous semblera toujours arbitraire. Quand on établira la concordance entre la constitution géologique du sol et les indications géographiques fournies par les textes, comme l'auteur du mémoire cité l'a fait pour la forêt d'Othe, nous applaudirons des deux mains; mais quand ces deux

sur-Seine est aussi mentionné sous le nom de *Duodecim Pontes* dans une charte de Charles le Chauve pour l'abbaye de Cormery (D. Bouquet, VIII, 597, A.)

[1] Bien que non indiquée dans les itinéraires, la voie romaine qui va de Pont-sur-Seine à Sens est encore visible sur le sol et connue par la tradition du pays.

Digitized by Google

cité ou le pays des Tricasses, dont le chef-lieu est représenté par la ville de Troyes.

Enfin ce département renferme dix régions naturelles principales qui sont :

1° Une partie du Barrois. (Terrain jurassique.)

2° Une partie de l'une des subdivisions naturelles de cette grande région, le Vallage. (Terrain néocomien.)

3° Une partie de la contrée de Der. (Grès verts.)

4° La Champagne en partie. (Craie.)

5° La contrée d'Othe. (Terrain tertiaire du bassin d'Orléans.)

6° Le pays des Marais ou ancien *Pagus Mauripensis*. (Bords marécageux de la Seine et de l'Aube entre Méry et Nogent.)

7° La plaine de Troyes. (Diluvium.)

8° La plaine de Brienne. (Diluvium.)

9° Quelques villages du Montois. (Terrain tertiaire du bassin de Paris.)

10° Quelques villages du Perthois. (Craie ammonitifère.)

Aux temps gallo-romains, toute l'étendue du territoire aujourd'hui renfermé dans le département de l'Aube était habitée, sauf le pays de Der, formé d'une zone de terrain argileux et sableux, couvert d'immenses forêts, dans lesquelles la hache ou l'incendie ne pénétrèrent qu'au IXe siècle, et sur l'emplacement desquelles la population ne commença à paraître et à se développer qu'aux XIe et XIIe siècles. Cette contrée limitait naturellement les pays de Langres et de Sens par une barrière plus difficile à franchir qu'un grand fleuve.

Nous avons cru utile de faire cette rapide description des différentes divisions du sol de notre département. Elle trouvera bientôt son utilité.

Dans nos *Études sur la Géographie ancienne appliquées au département de l'Aube*, publiées en 1861, nous disions : « Notre contrée « renferme d'autres monuments beaucoup plus modestes que les « voies romaines, monuments sur lesquels on a gardé jusqu'à ce « jour le plus profond silence. » Puis nous rapportions les quelques notes que nous possédions alors. Aujourd'hui ces notes se sont augmentées par de nouvelles remarques. Nous les livrons à la publi-

Digitized by Google

cité afin d'attirer l'attention des personnes studieuses, qui pourront faire, dans leurs contrées, les observations que nous n'avons appliquées qu'au département de l'Aube.

La table huitième de la loi des *Douze Tables* n° 3 porte : « *Intra quinque pedes æterna auctoritas esto,* qu'on laisse entre les « héritages (de campagne) un espace de cinq pieds, et que cet « espace ne puisse jamais être prescrit, » ou bien, selon la traduction de Pothier : « Que la distance de cinq pieds soit rigoureuse- « ment observée. »

Cette loi, qui date des années 451 et 450 avant Jésus-Christ, et qui fut publiée par les décemvirs, fut appliquée dans tout l'empire, par conséquent, dans les Gaules. Quoique ignorée aujourd'hui de ceux qui la pratiquent encore, elle a, de nos jours, une autorité fort respectée parmi nos populations rurales. En cas d'infraction, et sans que la pensée remonte à l'origine de l'application de cette loi, nos conseils départementaux ont plusieurs fois demandé à l'autorité préfectorale de veiller ou de faire veiller à la conservation du terrain qui sépare de nombreux territoires. Nous dirions, s'il ne servait de pâturages communaux dans nos plaines de Champagne, nous dirions qu'il constitue les murs mitoyens entre les territoires.

Par le mot *héritages,* dont se sert cette antique loi, il ne faut pas entendre les parcelles innombrables qui, à notre époque, morcellent le grand territoire de la France. Ce mot s'explique par l'étendue de terrain abandonné par le fisc romain aux serviteurs de l'État, surtout aux militaires, qui recevaient, en récompense de leurs bons services, des portions importantes du sol conquis par les armées romaines. Ces lots étaient, ou d'anciennes bourgades gauloises, ou formèrent de nouvelles colonies ou villas qui, dès lors, furent délimitées comme nous le voyons encore aujourd'hui.

Il s'agit de monuments modestes. Ces bandes de terre limitatives, ces *fines* existent aujourd'hui comme aux temps de l'ancienne Rome, et les municipalités de notre époque, comme les anciennes communautés rurales, veillent avec sollicitude à leur conservation. Il ne faut donc pas s'étonner si ces témoignages de l'application de l'une des plus anciennes lois de Rome subsistent encore, tandis

Digitized by Google

que la Gaule ne conserve plus qu'à l'état de ruines quelques-uns des magnifiques et somptueux monuments qui faisaient la gloire des Césars. Ces monuments, pour le plus grand nombre, sont tombés sous le marteau destructeur des barbares du Nord, tandis que les *fines* ne pouvaient, par leur destruction, assouvir ni l'amour de la destruction, ni la cupidité de ces hordes sauvages.

Le texte de loi que nous avons cité aurait été appliqué chez les Senons, comme chez les Lingons, en Bourgogne comme en Champagne, sur les terrains crayeux comme sur ceux du calcaire. Seulement, selon la contrée, le terrain servant de limite, la motte ferme qui borne les territoires contigus, change de matière, de forme, et même de nom.

Le sol du département se divise principalement en trois parties déterminées par la nature de la culture : les terrains en culture soumis à l'œuvre du laboureur ou du vigneron, les forêts, les prairies ou pâtures. Les forêts et les prairies ou pâturages ne furent point partagés. Ils restèrent propriété commune. Beaucoup de ces sortes de propriétés ne furent soumises au partage qu'à une époque contemporaine. Les limites dont nous parlons ne se rencontrent donc que dans les contrées soumises anciennement à la culture, mais non dans les bois ni dans les pâtures, prairies ou marais qui bordent les rivières d'Aube, de Seine, de Vanne, ou de leurs affluents.

Faisons remarquer ce qui se passe en Champagne, nous voulons dire sur la craie.

Dans cette contrée, qui comprend l'arrondissement d'Arcis, la plus grande partie de celui de Nogent, et une partie des cantons de Troyes et de Piney, un grand nombre de territoires de communes, ou de parties de communes, sont limités par des tertres couverts d'un fin gazon, dont la largeur s'étend de cinq à dix mètres, quelquefois jusqu'à douze mètres, et dont la forme est bombée dans le sens de la longueur. Ces tertres dominent tous les champs voisins. On se demande parfois si cette forme, cette surélévation ne sont pas plutôt l'œuvre des hommes que celle de la nature. Dans d'autres contrées, situées dans la vallée de l'Orvin, nous avons vu naguère des territoires de parties de communes limités par

Digitized by Google

un tertre surplombant la partie voisine et sur lequel étaient fichés des grès en forme de hautes bornes, très-rapprochées les unes des autres, quelquefois d'un mètre au plus.

Citons quelques exemples sur un plus grand nombre que nous pourrions invoquer.

La commune de Marcilly-le-Hayer, chef-lieu de canton, située presqu'au sommet du cours de l'Orvin, comprend trois groupes d'habitations : le Mothois, Marcilly, chef-lieu de la commune, et Basson. Le territoire particulier de chacun de ces groupes est limité par un *tertre*, par une *fin*, dont l'une des extrémités s'appuie sur le marais et dont l'autre touche aux forêts anciennes qui dominent la vallée de l'Orvin.

La commune de Sainte-Maure, près Troyes, qui, sous le nom de sa patronne, couvre ceux des hameaux ou subdivisions de *Caloison*, de *Marnay*, de *Charley*, de *Vanne* et de *Vermoise*, a son territoire divisé en autant de parties qu'elle possède de groupes d'habitations; ces parties sont séparées entre elles par des tertres ou *fins* et dénommées encore sous le nom de chacun de ces groupes, bien que l'un d'eux, celui de Charley, ait disparu vers la fin du XVII^e^ siècle. Ces *fins* s'appuient, d'une part, sur les prairies, naguère à l'état d'usages ou de pâtures communales, et se poursuivent en ligne droite jusque sur les terres incultes il y a peu de temps encore, et situées au point de partage de la vallée de la Seine de celle de la Barbuise, affluent de l'Aube.

Cet état de choses se retrouve entre les territoires des villages ou hameaux assis sur les deux rives de la Seine, au-dessous de Troyes, dans la direction de Méry et au-dessous de cette dernière ville.

Les fermes et hameaux des *Banlées*[1], de *Chavaudon*[2], de *Pertheleine*[3], de *Charmesseaux*[4], qui ne sont formés que d'une ou de deux habitations, ont aussi leurs territoires limités par des tertres d'un relief fort apparent.

[1] Commune de Nozay.
[2] Commune de Bercenay-le-Hayer.
[3] Commune de Soligny-les-Étangs.
[4] Commune de Trancault.

Digitized by Google

L'existence d'une délimitation continue, et aujourd'hui encore respectée par les habitants, établirait, à notre avis, que ces centres d'habitations sont depuis longtemps constitués. En effet, ne peut-on pas remarquer que les noms que nous venons de citer ne sont pas de ceux dont la langue du moyen âge, la langue dite *romane*, peut donner le sens ou la valeur? N'en est-il pas de même avec la langue latine? Si ces lieux ont jamais été désignés par des noms latins, ceux-ci n'appartiennent point à la langue de Cicéron; on les doit à la période du moyen âge qui a latinisé les vieux noms gaulois.

Dans la vallée de l'Aube, la plupart des villages de la rive gauche, comme ceux de la rive droite dans l'arrondissement d'Arcis, ont leurs territoires limités ainsi que nous l'avons indiqué pour ceux des bords de la Seine. Les lignes longitudinales s'appuient sur les marais ou pâtures usagères, et se poursuivent jusqu'aux terrains encore vagues il y a peu d'années, et que la charrue ne retourne que quelquefois en raison de leur pauvreté. Dans ces parties de notre département, les *fins* indiquant les largeurs des territoires sont fort apparentes, notamment au point de partage des vallées de l'Aube et de la Barbuise, de l'Aube et de la Seine.

Dans la contrée d'Othe, les *fins* partent des bords des marais de la Vanne et de ses affluents, et se poursuivent jusqu'aux antiques forêts qui couvrent les sommets de cette jolie vallée.

Nous avons cité des faits qui servent de preuves directes en faveur de notre opinion. Ils établiraient, selon nous, que les tertres qui sillonnent les vastes plaines de la Champagne remonteraient aux temps gallo-romains et limiteraient les territoires des lieux habités dès cette époque. Voyons si d'autres faits ne prouveraient pas que ces lieux étaient alors habités.

Nous ne voulons pas dresser ici un état, même sommaire, des découvertes de substructions, de cimetières, d'établissements gallo-romains, constatées dans le département de l'Aube. Nous ne rappellerons seulement que quelques-uns de ces faits parfaitement définis.

Arcis, chef-lieu d'arrondissement, dont les *fins* sont entières encore aujourd'hui, possède un vaste cimetière gallo-romain, connu depuis longtemps et dont une partie importante a été mise

Digitized by Google

au jour il y a deux ans. Le territoire de Vaupoisson est entièrement limité, et c'est dans son enceinte qu'a été découverte, au milieu de substructions importantes, la statue d'Apollon en bronze, de demi-grandeur naturelle, appartenant à la décadence grecque, et l'un des principaux objets d'art antique ornant le musée de Troyes.

Dans les villages aux territoires limités, situés sur les bords de la Seine, on découvre chaque jour, soit des cimetières, soit des monnaies de l'époque gallo-romaine, notamment dans les hameaux de la commune de Sainte-Maure, dans la commune de Saint-Benoît, dans les deux Droupt, à Châtres, à Vallant, où un cimetière fort étendu, de l'époque gallo-romaine, a été mis au jour il y a deux mois à peine.

Certains centres habités ont disparu, et néanmoins leurs limites anciennes sont encore conservées. Ainsi la villa de *Logny*, située sur le territoire d'Estissac, quoique détruite au plus tard vers le v^e^ siècle, puisque les débris qui jonchent le sol appartiennent à l'époque qui a précédé l'envahissement de l'an 406, conserve encore les tertres ou *fins* qui déterminent l'étendue de son ancien territoire. Celui de la commune de Faux-Villecerf se divise en trois parties définies par des tertres et connues sous la désignation de *finages* de Faux, de Villecerf et d'Aubeterre, cette dernière section ayant disparu dans le cours du moyen âge. Enfin il en est de même pour le village de Mötey, situé entre Estissac et Dierrey-Saint-Julien : les limites du territoire de ce village sont encore conservées, quoique les dernières habitations aient disparu au siècle dernier. Il en est de même à Saint-Benoît-sur-Vanne, pour l'ancien domaine de Joux.

Citons maintenant des exemples pris dans le sens opposé, c'est-à-dire concernant des villages de création relativement récente.

Sur les confins de la contrée d'Othe et des plaines de Champagne, à l'ouest de Troyes, se trouve le *Mesnil-Saint-Loup*.

Entre la Barbuise et l'Aube, il n'existe que deux villages : *Mesnil-Lette* et *Mesnil-la-Comtesse*. Ces noms appartiennent à la langue du moyen âge. Les deux territoires de ces dernières communes ont été formés aux dépens de ceux des villages voisins situés aux bords

Digitized by Google

de l'Aube et de la Barbuise. En dehors des vallées de la Seine et de cette dernière rivière, et, vers leur point de partage, on trouve trois villages : les *Grandes-Chapelles*, les *Petites-Chapelles* ou *Chapelle-Valon* et *Premier-Fait*. On ne peut, par ces noms, faire remonter l'origine de ces villages au delà du moyen âge et, de plus, leur création est historique. Le *Mesnil-la-Comtesse* doit son origine à Blanche, comtesse de Champagne et mère de Thibault le Chansonnier. Les *Grandes* et les *Petites-Chapelles* devraient leur établissement à une colonisation favorisée par le chapitre de Saint-Pierre et l'abbaye de Montier-la-Celle, de Troyes. Le *Mesnil-Saint-Loup* serait une création des Templiers, qui, jusqu'à la suppression de l'ordre, y ont possédé une maison importante. Nous avons visité ces territoires et nous avons reconnu que celui des Grandes-Chapelles avec celui de Chauchigny, des Petites-Chapelles avec Rilly-Sainte-Syre, celui de Premier-Fait avec ceux de Nozay, de Pouan et de Bessy, ont été formés de portions de finages enlevées à ces villages existant antérieurement. Ces nouveaux territoires ne sont pas déterminés par des *fins* comme le reste de ceux de Nozay, de Bessy et de Pouan. Il en est de même des territoires qui entourent celui du Mesnil-Saint-Loup.

Enfin nous ajouterons un fait qui a sa valeur, afin d'apprécier la date de l'origine de ces villages.

Les anciennes mesures agraires employées dans les communes des Grandes-Chapelles, des Petites-Chapelles et de Premier-Fait, nous fournissent une nouvelle preuve en faveur de l'opinion que nous venons d'émettre. Du côté de la rivière d'Aube et de celle de la Barbuise, le sol est divisé par les unités de mesures autrefois en usage dans les communes assises sur ces cours d'eau, et, sur le versant de la Seine, par celles qui étaient employées dans les communes placées sur les bords de cette rivière.

Les limites que nous avons étudiées dans cette partie du département de l'Aube sont nommées : *fin*, *tertre*, *voie finière*, plus rarement *frat*, *chasse*, *voie chassante*.

Examinons rapidement les faits que nous avons constatés en Bourgogne, c'est-à-dire dans la partie du département formée d'une portion du pays des Lingons.

Digitized by Google

Disons de suite que les noms appliqués dans cette région sont ceux de : *theulée, teurée, turée, teurot, turot, rang, randon, fin,* quelquefois *tertre* et aussi *chemin finéral.* On le voit, dans l'une et l'autre région se rencontre le mot *fin* avec ses dérivés : *voie finière, chemin finéral.*

Ici la *theulée,* le *turot,* n'est plus une ligne droite s'étendant au delà de la portée de l'œil, comme en Champagne. Les lignes délimitatives sont brisées. Elles suivent les reliefs d'un sol montagneux et accidenté. C'est un amas de pierres d'une longueur variée, formé avec des cailloux rejetés successivement des vignes ou des champs voisins; c'est un tertre étroit, couvert de quelques buissons; c'est un chemin, un sentier surélevé, dominant les héritages contigus. Dans les lieux où le sol a acquis de la valeur, ce tertre est réduit à la plus étroite limite, cinquante centimètres, un mètre au plus.

Nous avons observé ces limites principalement dans l'arrondissement de Bar-sur-Seine, dans la vallée de la Sarce, entre Arrelles et Lingey, Avirey et Bagneux, Balnot-la-Grange et Villiers-le-Bois [1], Pargues et Balnot, Bragelogne et Bagneux, Vendeuvre et Beurey, etc.

Dans la plupart de ces lieux, on a trouvé des objets appartenant à la civilisation gallo-romaine.

Nous avons constaté de semblables limites dans le département de l'Yonne, entre Villon et Arthonnay; dans l'arrondissement de Sens, entre les territoires de communes situées sur la rivière de Vanne, en continuation des territoires dépendant du département de l'Aube.

On nous a assuré que de semblables *fins* ou *tertres* existent dans les départements de la Haute-Marne et de la Haute-Saône, tandis que, dans la Brie, ou une partie de la Brie, ces *fins* feraient défaut.

Il paraîtrait que les délimitations de territoires, en général, ont été attribuées à Charlemagne, alors qu'il ordonna le payement des dîmes au clergé. Nous ne pouvons croire que ces délimita-

[1] Sur le territoire de Villiers-le-Bois on a récemment découvert deux gisements bien distincts d'objets antiques, l'un gaulois et l'autre gallo-romain.

Digitized by Google

tions ne remontent qu'au VIII^e^ ou au IX^e^ siècle. S'il en était ainsi, il faudrait que chaque territoire limité fût celui de la paroisse, et nous avons démontré que les territoires d'anciennes paroisses sont subdivisés en plusieurs parties, répondant à chaque villa, ferme, hameau ou village compris dans cette paroisse, devenue commune à la fin du siècle dernier.

Nous dirons encore qu'une région considérable de notre département ne renferme aucune délimitation de la nature de celles qui font l'objet de ces notes : c'est celle des grès verts et des argiles néocomiennes, vaste contrée de forêts qui reçut le nom de *Der* et dont les premiers défrichements datent du IX^e^ siècle. Dans cette contrée, on rencontre fréquemment des haches en silex. Jusqu'à ce jour on est encore dans l'attente de découvertes appartenant à l'âge romain. L'étude des noms décèle partout des créations du moyen âge.

Enfin, dirons-nous encore, le nom de *fines* des lois de l'ancienne Rome désignait l'espace de cinq pieds fixé pour la largeur des limites imprescriptibles des héritages ruraux [1].

Si nous trouvons encore aujourd'hui le nom de *fin* et ses dérivés, *voie finière, chemin finéral,* pour désigner les limites territoriales, n'est-on pas autorisé à en conclure que les *fins* d'aujourd'hui sont les *fines* de l'antiquité ?

Nous avons terminé.

Nous avons dû préciser les faits, ou au moins quelques-uns des faits qui servent de bases à cette étude, et, pour le faire, nous ne pouvions nous dispenser de donner les noms des lieux que nous avions observés. Si ces remarques se généralisaient, si elles étaient faites dans d'autres contrées, on comprend ce que ce nouvel élément d'études pourrait donner, comme résultat, dans des recherches appliquées à la géographie ancienne. Ne pourrait-on pas arriver à reconnaître, à l'aide de ce genre d'observations, les lieux habités aux temps gallo-romains? L'existence de ces antiques *fines* viendrait donc se joindre, comme preuve, aux découvertes d'objets antiques, à l'étude de la philologie, pour établir si tel ou tel

[1] *Pandectes de Justinien*, publiées par Pothier, page 531, n° 3, vol. XX.

Digitized by Google

lieu, quelle que soit son importance, remonte, par son origine, à l'époque de l'occupation de la Gaule par les Romains. Nous espérons qu'il suffit d'énoncer cette idée pour en faire comprendre la valeur.

Digitized by Google

Digitized by Google

TOPOGRAPHIE ANCIENNE

DES CÔTES DU COTENTIN,

PAR M. L. QUÉNAULT,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE.

Les cartes publiées pour l'étude de l'histoire des premiers siècles de l'ère chrétienne fourmillent d'erreurs quand elles représentent les côtes de l'Océan et de la Manche, parce que les historiens modernes ne se rendent pas compte des modifications que ces côtes ont subies sous l'action de la mer. On ne sait aujourd'hui où fixer l'emplacement de certaines villes, le théâtre de batailles importantes, parce qu'ils ont été envahis par les flots. Depuis Dunkerque jusqu'à Bayonne, la mer a, soit par une action lente, soit par des cataclysmes soudains, délaissé ou envahi des territoires, qui ont, sur quelques points du littoral, plus de quarante kilomètres de largeur.

Ces envahissements ou délaissements de la mer étaient plus connus par la tradition que par l'histoire. Pourtant, depuis quelque temps, des publications ont été faites sur ce sujet. Plusieurs articles fort intéressants, qui ont été publiés dans la *Revue des Deux-Mondes*, ont démontré que, sur le littoral du golfe de Gascogne, il s'est opéré, depuis quelques siècles, d'énormes changements.

L'abbé Lefranc, dans un manuscrit que j'ai trouvé à la bibliothèque de la ville de Coutances; l'abbé Manet, dans un mémoire qui a été couronné par la société de géographie, se sont occupés des invasions de la mer sur le littoral de la Bretagne et du Cotentin. Moi-même j'ai fait sur ce dernier sujet des publications que j'ai communiquées au comité. Mes mémoires ayant donné lieu à quelques objections sur la date de l'insularisation de l'île de Jersey

Digitized by Google

et sur l'étendue des envahissements de la mer, le présent mémoire en sera le résumé et le complément.

Au moment de la conquête de la Gaule par César, et pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, la côte de Bretagne s'étendait bien plus au nord, et celle du Cotentin bien plus à l'ouest qu'aujourd'hui. La tradition et l'histoire nous apprennent que la mer a, depuis le VI^e^ siècle, gagné beaucoup de terrain, non-seulement sur le littoral ouest, mais encore sur le littoral nord et sur le littoral est du Cotentin. Deux voies romaines traversaient la baie du mont Saint-Michel, une allant de Valognes (*Alauna*) à Rennes, en passant par Dol, l'autre d'Avranches (*Ingena*) chez les Curiosolites (à Corseul).

Tout le territoire envahi, qui peut être représenté par une ligne sinueuse suivant la côte actuelle et dépassant Chausey et Jersey à l'ouest, était alors une vaste forêt, portant le nom de *Coquelonde* dans la baie du mont Saint-Michel, et celui de *Scissy* au nord de cette baie :

Dessous Avranches, sous Bretaigne,
Fut la forest de Cokelonde
Dont grand parole est dans le monde;
Ceu qui or est mer et areine
En icel tems fut forest pleine
De mainte riche venaison;
Mes ore il noet li poisson.

Voilà ce qu'écrivait, au XII^e^ siècle, Guillaume de Saint-Pair, moine du mont Saint-Michel, interprète de la tradition conservée dans ce couvent.

Suivant l'abbé Lefranc, dont nous avons publié un mémoire sur les envahissements de la mer dans le Cotentin, plusieurs monastères furent fondés au V^e^ siècle sur le territoire compris entre Dol, le mont Saint-Michel et Chausey.

« Saint Moneh bâtit un couvent à 7 lieues de Dol, entre Chausey « et cette dernière ville, qui fut appelé *Taurac*. De l'autre côté d'un « bras de mer formé, sans doute, à l'embouchure des rivières de « Sée et de Selune, ou de l'Ardée, était un autre monastère appelé « *Mandanum*. Sur la rivière de Couesnon était un autre monastère

Digitized by Google

« nommé *Kenfruth*, et un château du même nom, occupé par un « seigneur nommé *Kenfruth*. Saint Brelade fut abbé d'un monastère « qu'il fit bâtir à une lieue de Dol, et saint Magloire, de celui de « la ville de Kerfontain (ville des fontaines). Wenroc fit construire « un autre monastère auprès de la ville de Kerfontain, qui fut « appelé *monastère de Wenroc*. Celui de Peneti, bâti par saint « Samson, n'en était pas éloigné; on attribue à Childéric, la fon- « dation de l'église de Tombelaine, vers l'an 540.

« Outre ces monastères, il y avait plusieurs habitations dans le « milieu des forêts du sud-ouest de la côte du Cotentin qui ont été « englouties par la mer. On a connaissance des paroisses de Saint- « Louis et Saint-Étienne de la Paluelle, de la paroisse de Tombe- « laine, de celles du mont Tomba, du Bourgneuf, de Bonabant, « qui étaient dans la baie du mont Saint-Michel. »

La légende de la carte découverte en 1714 au mont Saint-Michel, par Deschamps-Vadeville, et dont plusieurs exemplaires sont déposés sur le bureau, indique les marées de 541 et 603 comme ayant exercé des ravages sur les côtes du Cotentin.

Mais la première marée qui, suivant l'histoire et la tradition, a séparé plusieurs contrées de la terre ferme et en a fait des îles, celle qui aurait insularisé Chausey, Jersey, Tombelaine et le mont Saint-Michel, est du mois de mars 709.

« Il est à noter, dit dom Huysnes, dans son histoire manuscrite « du mont Saint-Michel, que ce qui était des bois et forêts entre « Tombelaine et Avranches fut totalement submergé et emporté « par l'impétuosité de la mer, pendant l'année 709, que les cha- « noines employèrent à leur voyage en Italie. »

Suivant M. de Gerville, en 709 saint Aubert fonda l'abbaye du Mont. Des moines furent envoyés au mont Gargau, dans la Méditerranée, pour y chercher des reliques destinées à enrichir le nouveau monastère; mais, avant leur retour, une marée terrible avait ravagé les environs de ce rocher fameux; ils trouvèrent la mer où ils avaient laissé la terre, et les arbres de la forêt voisine encombrés de sable.

Suivant l'abbé Lefranc, cette marée de 709 n'aurait pas fait du mont Saint-Michel une île, elle n'aurait séparé de la terre ferme

Digitized by Google

que Chausey. « Ce fut, selon lui, en 709, au mois de mars, que « la mer commença à inonder différentes contrées de notre plage. « La marée fut très-forte, parce que le vent avait été très-long- « temps au sud, ce qui fit gonfler beaucoup les eaux de la mer. Elle « passa les rochers de Chausey, autrement appelés *Chesey, Chezi* ou « *Scicy;* mais elle ne s'étendit pas jusqu'au mont Tomba, puisqu'en « 817 il y avait encore, entre le mont Saint-Michel et Chausey, « plusieurs mares et plusieurs monastères; puisque Louis le Dé- « bonnaire, dans une charte de donation de cette époque, donna « au monastère du mont Tomba plusieurs terres situées entre « Chausey et le mont Saint-Michel, et désigna les monastères par « *Monasterium primi marisci*, monastère de la première mare, *Mo-* « *nasteriam secundi marisci;* ce qui nous autorise à penser qu'il y « avait alors sur cette côte plusieurs mares semblables à celles de « Bouillon, d'Annoville, d'Agon, de Pirou, etc. et plusieurs mo- « nastères en plusieurs terrains qui n'étaient pas inondés. »

Ce fut en 860 que la mer, étendant ses ravages sur les terrains bas, vint enfin inonder les marais que dominait le mont Saint-Michel, et s'étendit jusqu'au monastère de Saint-Pierre, situé au pied de cette montagne.

« Les premières dévastations, dit l'abbé Manet, causées par « l'action successive de la mer n'étaient rien en comparaison de « celles qu'opéra la fatale marée de mars de l'an 709, l'une des plus « considérables qu'on eût jamais vues, et qui, par malheur, fut « soutenue d'un vent du nord des plus terribles.

« Les environs de Chausey cédèrent les premiers à ses coups, « et les tempêtes, continuant d'unir leurs fureurs aux efforts des « marées suivantes, achevèrent de produire les plus affreux chan- « gements. Tout disparut sous les eaux, à l'exception des montagnes, « qui formèrent des îles, et d'une portion de forêt, entremêlée de « prairies, qui fut épargnée pour un temps le long des côtes de « l'Avranchin : *Mare quod longe distabat*, dit l'anonyme cité par Ma- « billon, *paulatim assurgens, omnem sylvæ magnitudinem sua virtute* « *complanavit, et in arenæ formam cuncta subegit.* — La mer, qui « était très-éloignée de la forêt, s'élevant peu à peu, l'abattit par « son poids, et couvrit de sable tout le territoire qui la contenait. »

Digitized by Google

« Les principales paroisses qui, depuis ce temps-là, ont successivement payé tribut à sa rage, sont celles de Saint-Louis, « Mauny et la Feuillette, qui existaient encore au commencement du XIII^e^ siècle, suivant ce que nous attestent diverses donations de biens situés dans leurs enclaves, faites à l'abbaye de « Vieux-Ville-en-Epiniac, et les livres synodaux du ci-devant évêché de Dol, qui ont continué d'enregistrer les noms jusqu'en « 1664; et à ce sujet nous rapporterons une anecdote assez plaisante, racontée par l'auteur des observations sur le désert de « Scissy, qui la place sous la date de l'an 1685 : « Un prêtre du « diocèse de Dol, dit-il, ayant appris la tradition qu'il y avait eu « autrefois, dans le lieu occupé aujourd'hui par la mer, une paroisse appelée *Saint-Louis*, manda malicieusement en cour de « Rome que cette cure était vacante, *per obitum*, dans les *mois* « du pape. Sur cette nouvelle, on consulta les registres, et l'on « trouva qu'effectivement cette paroisse avait été présentée par les « papes précédents. On la mit donc au concours, et elle tomba à « un prêtre de Basse-Bretagne, qui partit de suite pour en venir « prendre possession. Mais quelle fut sa surprise, lorsque, arrivé « en face du mont Saint-Michel, on lui montra sur la grève l'endroit où jadis était située sa prétendue paroisse! Tout son recours « fut de prendre une attestation de l'état des choses, et de s'en « retourner à Rome chercher un autre bénéfice.

« On cite encore la paroisse de Bourgneuf, qui a subsisté jusqu'au XIII^e^ siècle, et dont les tempêtes découvrent encore quelquefois sur la grève les malheureux restes; celle de Tummen, « enfin celle de Saint-Étienne de la Paluelle, qui a été submergée « la dernière, au commencement de 1630.—Dans le terrible ouragan du 9 janvier 1735, la mer nettoya tellement la fange qui couvre maintenant cette commune, qu'on distingua encore les traces « du bourg et jusqu'aux ornières que les charrettes y avaient tracées autrefois. On y découvrit aussi, parmi les débris de quelques « maisons, un puits où étaient quelques vases d'étain, le bénitier de l'église et divers ustensiles de ménage. » (Voyez Dupaz, *Histoire générale des maisons illustres de Bretagne*, p. 526.)

Un seigneur, nommé *Guillaume de la Paluelle*, répondait à

Digitized by Google

Robert Doissey, écuyer, capitaine de Saint-James, dans le XIII^e^ siècle, que si les eaux n'avaient pas, au temps jadis, submergé le manoir, bien et sieurie de ses pères, il prouverait qu'il était de noblesse gauloise, « ce dont ledit sieur cheftaine se contenta, ains « étant preux et bon homme d'armes, ayant servi ès bandes de par « de là. » (Chartrier de M. de Guitton; *Histoire du mont Saint-Michel,* de l'abbé Desroches, t. I, p. 114; Deric, p. 89 et 91. Ogée, t. II, p. 41.)

Les vestiges de forêts et de routes charretières que l'on trouve partout où la tradition et l'histoire indiquent qu'autrefois fut la terre ferme viennent à l'appui de leurs enseignements.

« Quand les historiens ne nous auraient rien appris, dit l'abbé « Manet, il reste encore de notre temps des témoins irrécusables « des envahissements de la mer; je veux dire cette immense quan- « tité d'arbres de toute espèce qu'on déterre depuis des siècles dans « les grèves du mont Saint-Michel, sur les côtes de Granville, et « surtout dans les marais de Dol, où la mer ne gêne pas les tra- « vailleurs. Ces arbres, qui sont le plus communément des chênes, « ont conservé leurs formes, leur écorce, et quelques-uns même « leurs feuilles. Le long séjour qu'ils ont fait dans la bourbe a « cependant un peu altéré leur substance, et leur donne, quand « on les brûle, une odeur âcre, qui cause l'enrouement; mais, « lorsque l'eau dont ils sont pénétrés s'est évaporée, leur bois, de « mou qu'il était, devient compacte et acquiert beaucoup de du- « reté. Il prend à peu près le poli de l'ébène, dont il a, d'ail- « leurs, la couleur, et l'on en fait de fort jolis meubles. Comme « il n'est pas cher quand il n'est pas d'un beau noir, on en fait « entrer les grosses pièces dans la construction des maisons, ainsi « que nous l'avons vu pratiquer à l'Ile-Mer, en particulier. On a « aussi commencé dans nos environs à en faire des espaliers, qui « résistent longtemps aux injures de l'air, et qui portent avec eux « leur peinture. Les voisins des aunaies et rosières adjacentes de « Bic-Jean et des lieux dits *l'Ile-à-l'Angle, Bidon-l'Ilet, Mongu* et « *l'île Potier,* où l'on en trouve beaucoup, les appellent *Canaillons.* « Les ouvriers, au contraire, leur donnent le nom de *Coeron,* « terme qu'ils n'entendent plus, parce qu'ils ont oublié leur langue

Digitized by Google

« primitive, mais terme qui vient très-probablement de ces mots « celtiques *coet* ou *coat* (bois forestier et non fruitier), et *raun*, « *raum* ou *reun*, dont le premier exprime l'idée de renversement, « le second signifie « morceau, fragment, pieu, » et le troisième dé- « signe l'état où est un arbre abattu qui a encore toute sa rondeur « avant d'être dégrossi. — Pendant le fameux ouragan du 9 jan- « vier 1735, l'agitation de la mer fut si grande sur la grève du « mont Saint-Michel qu'elle fit sortir des sables une quantité pro- « digieuse de ces billes, qu'on y trouva presque toutes couchées du « nord au sud; ce qui prouve que ce n'étaient point des arbres de « dérive jetés confusément çà et là, et que la tempête à laquelle « ils devaient leur ruine soufflait du septentrion. — Les endroits « nommés *la Grande-Bruyère* et *le Cardequint*, entre le mont Dol « et l'Ile-Mer, sont spécialement remarquables par les glands, les « faines, les noisettes, etc. bien conservés qu'on y rencontre à six, « huit et dix pieds de profondeur; d'où il est naturel de conclure « que l'entier bouleversement de la forêt de Scissy, dans cette « partie-là, ne s'effectua qu'aux approches de l'automne. »

Dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*, du 1er mai 1852, M. de Quatrefages, qui a passé plusieurs mois à Chausey pour y étudier la botanique sous-marine, dit : « De nos jours, aux époques « des fortes marées, quand la mer se retire au loin, lorsqu'une « tempête a bouleversé le sol et battu le rivage, on trouve, le long « de la côte de Bretagne, dans la baie de Cancale et même le long « de la presqu'île du Cotentin, les restes d'immenses forêts dont les « débris sont rangés par couches végétales. On y découvre des joncs, « des fougères et même des arbres entiers uniformément couchés « les uns au-dessus des autres, et dont les débris enfoncés dans l'es- « tran ont passé à l'état tourbeux. On en peut facilement distinguer « les espèces et se convaincre que les essences qui composent la « forêt sous-marine sont les mêmes que celles qui poussent aujour- « d'hui dans ce pays. »

Moi-même j'ai retrouvé des traces de cette forêt aux environs de Bricqueville-sur-Mer. Voici en quels termes je rendis compte de cette découverte dans le journal de Coutances, du 6 juillet 1862 :

« Dernièrement M. Quénault, sous-préfet de Coutances, M. Du-

Digitized by Google

« bois, ingénieur des mines en résidence à Caen, et M. Vibert, pro-
« fesseur de mathématiques au lycée de Coutances, en allant visi-
« ter, à Bricqueville-sur-Mer, un gisement de minerai de fer signalé
« par le journal de Granville, ont reconnu des traces nombreuses
« et incontestables de la fameuse forêt de Scissy.

« Voici ce qu'ils ont vu dans le bras de mer formant le havre de
« Bricqueville, et sur la grève voisine, à l'ouest de ce havre, très-
« près du plein :

« Au milieu d'une couche de sable tourbeux de couleur brune,
« qui a été certainement dans un temps très-reculé de l'humus,
« s'élèvent, à la hauteur de quinze à vingt centimètres, de nom-
« breuses tiges de bois noirci de grosseurs différentes. Au premier
« abord on les prend pour des débris de clayonnage; mais, quand
« on enlève avec précaution le sable qui les entoure à leur base, on
« voit que ce sont des arbres qui tiennent encore à cette ancienne
« couche végétale par leurs racines.

« Le bois est mou, on le rompt ou on le coupe facilement;
« mais on reconnaît parfaitement la peau, les diverses couches
« concentriques indiquant l'âge de l'arbre, et l'on distingue aisé-
« ment à quelles essences de bois les troncs ou les branches ont
« appartenu. Le bouleau, le chêne et le châtaignier sont les es-
« pèces que l'on rencontre le plus fréquemment.

« Ces messieurs étaient évidemment sur l'emplacement de l'an-
« cienne forêt de Scissy, qui cessera d'être fantastique pour tous
« ceux qui, pendant la saison des bains, voudront bien aller à
« basse mer chercher le frais, non sous ses ombrages, mais au
« milieu de ses racines. Peut-être découvriront-ils, inscrites sur
« l'écorce de quelques troncs d'arbres surmontant le sable, des
« devises d'amour, celtiques ou romaines, qui leur permettront de
« préciser la date de l'invasion de la mer; et, s'ils ont un peu d'i-
« magination, ils pourront, inspirés par les ruines de la forêt,
« inventer le roman celtique, comme un auteur moderne, inspiré
« par celles de Carthage, a inventé le roman carthaginois.

« L'invasion de la mer n'a pas dû être violente dans cette partie
« de la forêt, puisqu'elle n'a pas renversé les arbres. A-t-elle été
« lente, ou bien, cette partie de forêt était-elle placée dans des

Digitized by Google

« conditions telles qu'il ne s'y est pas formé de courant? On ne « saurait le dire. Ce qu'on ne peut s'empêcher de constater, c'est « que les arbres sont restés en place et dans le terrain même où « ils ont végété.

« Ce terrain contient un assez bon minerai de fer dans les en- « droits où des sources ferrugineuses ont agglutiné et pétrifié « l'humus. Mais ces couches n'ont pas une étendue ni une puis- « sance suffisantes pour être exploitées. »

Depuis la publication de mes mémoires, une foule de personnes sont venues m'attester qu'elles ont vu des traces de cette forêt sur tout le littoral depuis Carteret jusqu'à Pontorson.

Dans les îles anglaises, on m'en a dit autant, et j'y ai trouvé la tradition bien établie de l'insularisation assez récente de Jersey.

Sur la côte est du Cotentin, on a retrouvé des débris d'habitation à plusieurs kilomètres en mer.

Quelle a été la cause de ces révolutions géologiques qui ont bouleversé notre littoral? Le sol, comme me l'a écrit M. Henry Tupper, conseiller à la cour royale de Guernesey, qui s'est beaucoup occupé de l'histoire et de la constitution géologique des îles anglo-normandes, s'est-il affaissé graduellement, comme on le constate sur d'autres points de la terre, ou bien la mer, brisant les obstacles et emportant immédiatement dans son sein tout ce qu'elle renverse, a-t-elle par son action abaissé et conquis le sol qui est devenu son domaine?

On peut expliquer les envahissements de l'une et l'autre manière. Voici, en effet, ce que j'ai remarqué moi-même à une marée poussée par une tempête. J'ai vu dans l'espace d'une demi-heure, à Montmartin-sur-Mer, les flots renverser des dunes hautes de sept mètres, les aplanir sur une largeur d'environ dix mètres et sur une longueur de trois cents.

Je fis alors les observations suivantes :

Lorsque la mer monte jusqu'au pied des dunes abruptes, il se forme, à partir de trois ou quatre cents mètres de la dune, dans un endroit où la pente de la grève est plus roide qu'en amont et en aval, des flots de fond de deux à trois mètres de hauteur, qui se rompent au pied de la dune avec le fracas du tonnerre.

Digitized by Google

Ils unissent la grève, et quand le niveau de l'eau a atteint le pied de la dune, le flot le mine et bientôt il en tombe des parties sur le rivage. Le flot, en se retirant, les enlève immédiatement et dresse la plage. La conquête d'un nouveau terrain est alors pour toujours acquise à la mer.

Dans le Calvados, la mer ne respecte pas plus des falaises de cent mètres de hauteur que les dunes de sable de nos côtes.

Il est hors de doute que les rochers du Calvados ont autrefois tenu à la terre. On voit encore, au-dessous des falaises de Longues, deux rochers formant îles, appelés *les Fillettes*, qui ont autrefois appartenu à la falaise. Il en tombe quelquefois, tout d'un coup, un hectare dans la mer. Ces falaises, qui sont composées de couches alternatives de glaise et de calcaire sont creusées par la mer dans leurs couches glaiseuses; il se forme, au bas, des cavernes, et les rochers supérieurs, manquant de point d'appui, glissent et tombent dans les flots.

On le voit, rien ne résiste à l'action de la mer, et l'on peut aussi bien expliquer son envahissement par son action propre que par l'abaissement du sol.

J'ai l'honneur de présenter au Comité quelques exemplaires d'une carte du XIII^e^ siècle, qui a été donnée en 1714 par un religieux du mont Saint-Michel, nommé *de Saint-Amand*, à M. Deschamps-Vadeville, ingénieur-géographe, et dont une copie m'a été communiquée par le petit-fils de cet ingénieur, M. Deschamps-Vadeville [1].

On n'a pas contesté l'authenticité de cette carte; on reconnaît bien qu'elle a été donnée par un religieux du mont Saint-Michel à M. Deschamps-Vadeville; on admet aussi qu'elle date du XIII^e^ siècle; mais on dit, même après tous ces aveux, qu'on ne doit la considérer que comme une œuvre d'imagination.

La configuration qu'elle donne aux côtes du Cotentin, concorde avec ce que nous enseignent l'histoire, la tradition et les vestiges de forêts et d'habitations que l'on a retrouvés partout où elle indique que ce qui était la terre ferme est devenu le domaine des

[1] Voyez la planche 6.

Digitized by Google

flots. Cette carte qui était, même au XIIIe siècle, la reproduction de cartes plus anciennes, peut être regardée comme l'expression de la tradition conservée par les moines de l'abbaye du mont Saint-Michel, sur des cataclysmes qui ont eu lieu autour de leur monastère et depuis sa fondation. Le premier, en effet, qui soit signalé, est de l'année même de sa fondation, en 709.

D'ailleurs, la tradition populaire du Cotentin et celle des îles anglo-normandes est parfaitement d'accord avec celle des moines du mont Saint-Michel. On a cessé d'appeler la forêt de Scissy fantastique, mais on a contesté l'insularisation de Jersey depuis les temps historiques. Ce fait me semble pourtant établi par la tradition et par l'histoire.

Des auteurs sérieux, tels que l'abbé Lefranc, l'abbé Manet, MM. Ahier, Le Cerf ont écrit, et la tradition rapporte qu'on a lu des chartes constatant qu'avant 709 Jersey n'était séparé de la terre ferme que par un ruisseau. On cite même le nom des familles qui devaient fournir la planche ou la barque pour passer du continent dans l'île. On m'a affirmé dernièrement que des chartes semblables existent à Jersey et à Portbail.

Que peut-on demander de plus pour la preuve historique de ce fait? La production des titres? Sommes-nous devant un tribunal qui n'admette d'autres preuves que celles qui résultent de titres authentiques, ou discutons-nous une question d'histoire? Après les ravages que le temps, les guerres de religion, les révolutions ont fait subir à nos archives historiques, combien de faits remontant jusqu'au VIIIe siècle sont attestés par des chartes originales?

On est plus coulant pour les invasions de la mer indiquées par la carte sur la côte-est du Cotentin et sur celle du Calvados. On se contente, pour reconnaître qu'à cet égard elle n'est pas une œuvre d'imagination, de vestiges d'habitations trouvés à Quinéville, à Saint-Marcouf et à Arromanches.

Pourquoi ne pas admettre la même exactitude de la carte pour la côte-ouest du Cotentin, quand la tradition et des titres signalés, sinon représentés, viennent confirmer ce qu'établissent des traces de forêts et d'habitations? Pourquoi admettre moins quand on prouve plus?

Digitized by Google

« Au nord de la forêt de Scissy, dit M. Le Cerf, s'étendait un « vaste marais portant le même nom et qui rejoignait la partie est « de Jersey; les points culminants de ce marais étaient à l'endroit « marqué sur les cartes sous le nom des *Ecrehos* et des *Drouilles;* « mais, en l'année 1203, les Ecrehos se trouvèrent séparés de la « France par l'invasion de la mer, qui tendait à se frayer une issue « dans l'endroit nommé plus tard *Passage de la déroute.* (Le lit de « la mer, dans ce chenal étroit, n'a qu'une profondeur de huit à « douze mètres.) — Cette île, alors très-peuplée, fut donnée par « Jean sans Terre au seigneur du Pratel, lequel, à son tour, en fit « don aux moines du Val-Richer, pour y bâtir une église en l'hon- « neur de Dieu et de la sainte Vierge, « attendu, dit la charte de « fondation, que les habitants ne peuvent plus venir entendre la « messe à l'église de Portbail, en Cotentin. »

« Ceci se passait en 1163; or, aujourd'hui, il ne reste plus de « cette île si peuplée qu'un amas de rochers qui ne laissent voir « à marée basse que les ruines de la vieille chapelle.

« Enfin, et comme dernière preuve, que nous empruntons aux « documents déjà cités, disons quelques mots d'une tradition uni- « versellement admise, et confirmée, d'ailleurs, par des titres cer- « tains, c'est qu'avant l'invasion de la mer, en 709, l'évêque ou « l'archidiacre de Coutances passait à pied de France à Jersey « D'autres documents parlent « du droit de l'évêque de Coutances « au sujet d'une planche ou d'un pont qui lui servait de passage. » « En effet, d'après les recherches de M. Ahier, ce passage devait « se trouver à l'endroit dit *le Saut-du-Bœuf,* ou *les Bœuftins,* rocher « qui apparaît à marée basse et qui formait alors le prolonge- « ment de l'île dans la partie du sud-est.

« Jersey n'était donc séparée de la terre ferme que par la ri- « vière de Coutances qui, selon les inductions tirées des sondages, « devait avoir son embouchure dans la partie nord-est, au delà du « château Montorgueil et de Rosel. Aujourd'hui encore les pê- « cheurs d'huîtres retirent dans ces parages des racines de hêtre, « de sycomore et de saule. Ce fait ajouté aux précédents est, selon « nous, une preuve incontestable qu'autrefois Jersey se rattachait « à la terre ferme. »

Digitized by Google

L'endroit indiqué par M. Ahier, comme celui où a dû exister la planche ou la barque de passage, est précisément celui qui est désigné par la carte de M. Deschamps-Vadeville, que M. Ahier n'a pu connaître. Le peu de profondeur de l'eau dans ces parages, les vestiges de forêts qui s'y rencontrent, la tradition locale, ont déterminé M. Ahier à l'adopter comme le point où Jersey se rapprochait le plus de la terre. C'est une vérification de la carte que cet auteur a faite sans s'en douter, vérification qui a d'autant plus d'autorité qu'il n'avait pas à se préoccuper de faire cadrer cette carte avec ses propres observations.

La carte de M. Deschamps-Vadeville représente l'île d'Aurigny comme tenant à la terre ferme. M. Henry Tupper s'est fondé pour contester la vraisemblance de la carte en cet endroit sur ce que la profondeur de la mer (cent trente-deux pieds au maximum) est très-grande dans le canal appelé le *raz Blanchard*, qui sépare aujourd'hui cette île de la terre ferme.

Les courants si rapides du raz Blanchard, courants qui ont une vitesse dépassant seize kilomètres à l'heure, expliquent suffisamment la profondeur de la mer entre Aurigny et la pointe de la Hague. Pendant les grandes marées, les flots, resserrés entre des rives abruptes, acquièrent une énorme puissance et, ne pouvant l'exercer sur les rochers granitiques du rivage, ils ont déblayé le sol lui-même et ont pu transporter les blocs les plus volumineux à une grande distance.

La fosse très-profonde qui se trouve au nord-est de la Hague, sous le coup du courant de mer montante, n'a pas d'autre cause que l'action de ce courant. J'ai vu, pendant les inondations du Rhône, ce fleuve remplacer, dans l'espace de quelques heures, une chaussée haute de quatre mètres au-dessus de la plaine, par une rivière profonde de quinze mètres. Or l'action d'un fleuve qui a en moyenne trois cents mètres de large et une vitesse de huit ou neuf kilomètres au plus, même pendant les inondations, est bien peu de chose auprès d'un courant de la mer ayant plus de quatre-vingts kilomètres de large et une vitesse de seize kilomètres à l'heure.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTICE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

SUR LE MONASTÈRE

ET

L'ÉGLISE DE SAINTE-ENGRACE-DU-PORT,

AU PAYS DE SOULE,

PAR M. HIPPOLYTE DURAND,

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE.

PARTIE HISTORIQUE.

A l'extrémité méridionale du pays de Soule[1] et sur les hautes et âpres montagnes qui ferment cette vallée du côté de la Navarre espagnole, s'élevait autrefois le monastère ou abbaye de Sainte-Engrace-du-Port, dont il ne reste plus aujourd'hui que l'église, un des plus curieux monuments de l'architecture romane dans nos contrées.

L'époque de la formation de ce monastère est inconnue; mais il est certain qu'il était de fondation royale, qu'il existait déjà au XI^e^ siècle, et qu'il possédait à cette époque de grands biens, tant en Espagne qu'en France. Voici ce que la tradition conservée dans la contrée raconte au sujet de sa fondation :

« Sainte Engrace, d'une noble et puissante famille de la ville de « Bragance, en Portugal, ayant été promise en mariage à un grand « capitaine de la frontière de France, appelé *le comte de Roussil-* « *lon*, son père l'envoya à son époux avec un très-bel équipage, et « lui donna pour l'accompagner dix-huit gentilshommes, tous ses « parents et amis, et chrétiens comme elle. Passant par Saragosse « et entendant raconter avec quelle furie le proconsul Dacien « recherchait les chrétiens et les exterminait, la jeune fille l'alla

[1] Le pays de Soule et la Navarre française, moins quatre ou cinq communes, forment aujourd'hui un des cinq arrondissements du département des Basses-Pyrénées, celui de Mauléon.

Digitized by Google

« trouver et lui reprocha sa cruauté. Dacien, étonné de trouver « tant de beauté, de bonne grâce et de gentillesse, alliées à tant de « courage, voulut l'épargner, si elle consentait à sacrifier aux faux « dieux; mais elle proclama hautement qu'elle et tous ses compa- « gnons étaient chrétiens et prêts à souffrir le martyre plutôt que « de commettre une telle impiété. Dacien, irrité, les fit alors fouetter « et traîner par toute la ville, attachés à la queue des chevaux. « Le lendemain, la sainte étant déjà toute brisée de ce tourment, « les bourreaux lui grattèrent les chairs avec des ongles d'acier « et lui coupèrent la mamelle gauche presqu'à voir le cœur, puis « ils lui enfoncèrent un clou dans le front et jetèrent son corps à la « voirie avec ceux de sa suite, qui tous avaient eu la tête tranchée. « Un juif alors remarquant que la vierge n'avait pas été dépouillée « des bagues d'une grande valeur qu'elle portait aux doigts, ré- « solut de se les approprier; mais ce fut inutilement qu'il tenta de « les arracher. Il prit donc le parti de couper le bras, et, craignant « d'être surpris, il s'enfuit vers les Pyrénées; arrivé en un lieu « appelé *Urdach* et au bord d'une fontaine, qu'on montre encore « au pied de l'église, il perdit ce bras, qui s'alla cacher miraculeu- « sement dans le creux d'un chêne. Quelque temps après, un pas- « teur de la montagne observant que le taureau des bestiaux qu'il « gardait s'écartait souvent du troupeau, le suivit un jour de près, « et le trouva à genoux devant le chêne avec deux lumières à ses « cornes. Surpris de cette nouveauté, il en donna avis à l'évêque, « qui ne manqua pas d'y aller en procession, suivi de son clergé « et du peuple. Le bras fut retiré du chêne et placé dans une cha- « pelle construite tout exprès à une centaine de pas de là. Mais « le lieu ne convint point à sainte Engrace, et le lendemain le « bras fut retrouvé dans le creux du chêne, ce qui se renouvela « chaque fois qu'on voulut l'apporter à la chapelle. Alors trois rois, « ceux de France, de Navarre et d'Aragon, ayant entendu raconter « ces merveilles, convinrent de bâtir ensemble une église à la place « même où se trouvait le chêne, ce qui fut agréable à la sainte, « car oncques depuis le bras ne déménagea. »

Ce lieu fut dès lors en grande vénération aux fidèles des trois royaumes et généralement à ceux de toute l'Espagne; et sur ce

Digitized by Google

fondement s'éleva le monastère, qui prit le nom de la sainte, en souvenir de ce mémorable événement.

Don Sancho Ramire, roi de Navarre et d'Aragon, et don Pedro, son fils, firent, en 1085 et 1098, donation de tous les biens du monastère de Sainte-Engrace, ainsi que de ceux de trois autres monastères, à l'abbaye de Saint-Sauveur de Leyre, en Navarre. La charte de donation de don Sancho est conservée aux archives de la Chambre des comptes de Navarre, à Pampelune.

Mais l'abbé et les religieux de Sainte-Engrace contestèrent vivement la validité de cette donation, prétendant qu'il n'était pas au pouvoir du roi d'unir un monastère de l'ordre de Saint-Augustin à une abbaye de l'ordre de Saint-Benoît; et l'abbaye de Leyre prit le parti de transiger avec eux à ce sujet. C'est ce que nous apprenons par cette transaction même, passée en 1167, entre Garciac, abbé, et tout le couvent de Leyre, d'une part, et Azenarias, abbé, et tous les religieux de Sainte-Engrace, d'autre part. Il fut convenu que tous les ans, le jour de l'Ascension, l'abbé et les religieux de Sainte-Engrace donneraient à l'abbé et aux religieux de Saint-Sauveur deux saumons des meilleurs, *duos quam optimos salmones*, et deux bœufs le jour de la Saint-Jean-Baptiste.

Cette transaction, du reste, n'accorda au couvent de Leyre aucune sorte d'autorité ni de juridiction spirituelle sur le monastère de Sainte-Engrace, nul droit de visite, d'inspection, de correction, non plus que celui de nommer au titre abbatial, ni à aucune des places du monastère.

En 1331, Gaspus Martin, réformateur apostolique, comprend encore le monastère de Sainte-Engrace au nombre des réformés; mais, peu de temps après, le relâchement s'y introduisit, et il ne fut bientôt plus qu'un chapitre collégial, dont les canonicats appartenaient à des curés du pays de Soule, qui, pour la plupart, résidaient dans leurs paroisses et n'allaient célébrer les offices à Sainte-Engrace que trois ou quatre fois par an. Vers cette époque, le chapitre perdit à peu près tous les biens qu'il possédait en Espagne, et trois nouvelles transactions passées avec l'abbaye de Leyre nous apprennent qu'en considération de ces pertes l'abbé et les religieux de Saint-Sauveur consentirent successivement à la

Digitized by Google

diminution de leur redevance. Par la première, en 1354, le chapitre n'est plus tenu de payer, le jour de l'Ascension, qu'un saumon, *le plus gros et le plus frais* qui sera trouvé dans la ville de Pampelune, et, dans le cas où il ne s'en trouverait pas, une somme de vingt-cinq livres *sanchètes*, sous peine, à défaut de payement aux jour et heure marqués, d'une amende de cent sols sanchets. Par une sentence arbitrale de l'an 1436, il fut réglé qu'en l'absence du saumon il ne serait plus payé annuellement que quatre florins et demi d'or, qui furent encore réduits, en 1487, à 40 sols jacques et reconnus sur ce pied en 1725.

En 1569, sous l'épiscopat d'Arnaud de Maytie, un chanoine de Sainte-Engrace se fit calviniste, et, profitant de l'absence des autres chanoines et de la plus grande partie de la population, qui avait suivi la procession qui allait annuellement à la chapelle de la Madeleine distante de trois lieues, il enleva de la châsse le précieux bras de la sainte et s'enfuit en Béarn. Ce ne fut que soixante ans plus tard, et après de longues instances, que le chapitre obtint, par permission du pape Urbain VIII et de Philippe IV, roi d'Espagne, quelques parcelles des cendres de sa patronne, dont le corps était en grande vénération à Saragosse, en l'église de son nom possédée par les Hiéronymites.

Depuis lors, en expiation de cette impiété et pour mettre ces reliques à l'abri d'un nouvel attentat, elles furent portées chaque année à la procession de la Madeleine.

A la fin du XVII^e^ siècle, le relâchement était devenu tel dans le chapitre, qui avait encore perdu par une mauvaise administration une partie des revenus qui lui restaient, que les trois seuls chanoines qui résidaient ne faisaient plus de service religieux, ce qui engagea, en 1714, Jacques de Réval, évêque d'Oloron, à le supprimer et à unir ses biens au séminaire de son diocèse, nouvellement fondé.

Neuf chanoines sur douze consentirent à cette suppression; mais les trois autres (c'étaient les résidants), joints aux jurats et habitants de Sainte-Engrace, s'y opposèrent, et ce ne fut qu'après un long procès, pour lequel toutes les juridictions furent épuisées, que l'édit d'union put valablement être prononcé le 7 janvier

Digitized by Google

1723 et confirmé par lettres patentes du mois de février de l'année suivante.

En 1767, l'abbé et les religieux de Saint-Sauveur de Leyre, qui, depuis 1747, année où le chapitre avait été supprimé de fait par la mort des chanoines, n'avait pas reçu la redevance stipulée, attaquèrent l'édit d'union et demandèrent à être mis en possession des biens du chapitre; mais ils furent déboutés de leur demande, et le séminaire d'Oloron condamné seulement à leur payer les quarante sous jacques de redevance annuelle, que leur payait le chapitre de Sainte-Engrace.

PARTIE ARCHÉOLOGIQUE.

On chercherait vainement aujourd'hui les traces de l'ancien monastère; car, ainsi qu'on l'a déjà dit, l'église seule est restée debout sur un monticule, dont elle occupe tout le sommet. Sa forme est celle d'un parallélogramme très-large relativement à sa longueur, terminé du côté de l'orient par une abside semi-circulaire, flanquée de deux autres absides plus petites [1]. Six piliers cruciformes, trois de chaque côté, en pierres de moyen appareil, reposant sur des bases cylindriques, la divisent en trois nefs; quatre travées supportent les voûtes en berceau, et construites en blocage, de la grande nef et des bas côtés. Les piliers de la dernière rangée vers le chœur offrent seuls, sur le centre de chacune de leurs faces, une colonne engagée, qui dans la nef et dans les collatéraux s'élève presque à la retombée des voûtes et soutient l'arc doubleau, et qui dans les faces latérales reçoit l'archivolte des arcs formerets. La base de ces deux piliers, autrefois entourée d'une marche de pierre, en partie détruite aujourd'hui, est chanfreinée à l'angle supérieur, et à chanfrein décoré de distance en distance de perles en relief. Quant aux quatre autres piliers, leurs faces ne présentent qu'un pied-droit avec support, qui correspond dans les bas côtés à un pied-droit semblable, engagé dans les murs latéraux.

Cinq portes pratiquées dans une haute grille en fer forgé du XIII^e^ siècle, qui règne dans toute la largeur de l'église, donnent

[1] Voyez le plan, pl. 7.

Digitized by Google

accès dans le chœur et dans les deux chapelles absidiales qui l'accompagnent, lesquelles sont élevées de cinq marches au-dessus de la nef. Cette élévation pourrait faire supposer au premier abord qu'il existait une crypte au-dessous, mais les recherches les plus minutieuses n'ont fait découvrir aucune ouverture et l'on n'a conservé dans le pays aucune tradition à ce sujet.

L'église recevait autrefois le jour par dix fenêtres en plein cintre, percées, trois dans l'église principale, deux dans chacune des chapelles latérales, et une dans le milieu du mur occidental; mais en 1658, ainsi que l'indique la date gravée sur le linteau de la dernière fenêtre dont je viens de parler, un notable changement fut apporté dans cette disposition. A cette époque, l'abside centrale fut séparée du reste de l'église et convertie en sacristie, et le sanctuaire transporté dans le chœur. Alors les fenêtres du côté de l'orient furent bouchées, celle de l'occident, qui était longue et très-étroite, fut agrandie carrément, et trois autres fenêtres semblables furent ouvertes dans les murs des bas côtés.

Ce fut, selon toute probabilité, vers le même temps que les colonnes et les chapiteaux qui décoraient le chœur furent impitoyablement sacrifiés pour faire place aux lambris et aux panneaux qui en couvrent aujourd'hui les parois, et que le retable du maître-autel, appuyé contre la cloison qui sépare le sanctuaire actuel de l'abside, et la galerie à double étage qui s'étend dans la nef depuis le mur occidental jusqu'au second rang de piliers, furent élevés.

Quant à l'ornementation, à part une frise en damier qui règne à la naissance des voûtes de l'abside, de la grande nef et des bas côtés, et qui se change en entrelacs dans les chapelles absidiales, elle est exclusivement réservée aux parties qui avoisinent le chœur et ne consiste qu'en colonnes cylindriques isolées ou engagées, en chapiteaux variés qui, les uns à feuillages, les autres historiés, présentent un grand intérêt iconographique.

Les bases de toutes ces colonnes sont uniformes, composées de deux tores lisses, séparés par une large et profonde scotie; le tore inférieur, légèrement aplati à sa partie supérieure, est accompagné

Digitized by Google

d'un filet d'un diamètre égal à la longueur de la partie inférieure du tailloir du chapiteau et repose sur une plinthe dont les angles ressortent et sont ornés tantôt de perles, tantôt de têtes grimaçantes et fantastiques d'hommes ou d'animaux.

Comme les bases des colonnes, les chapiteaux offrent, en général, une même forme. La corbeille, en forme de pyramide tronquée et renversée, repose sur un astragale très-saillant et tout uni, le tailloir chanfreiné est rehaussé le plus souvent de rinceaux, de roses, de feuillages ou d'entrelacs; quelquefois un masque en occupe le milieu ou les angles.

Les chapiteaux historiés sont, sans contredit, ceux qui ont été exécutés avec le plus de soin, surtout les deux appartenant aux colonnes engagées dans la partie du pilier qui fait face au sanctuaire, ainsi que ceux qui leur correspondent, engagés dans l'épaisseur du mur de refend qui sépare le chœur des chapelles absidiales.

Sur le premier, on voit *les Mages à Jérusalem*, devant Hérode sur son trône; — ce chapiteau jouit d'une très-grande popularité parmi les gens du pays, qui voient dans les mages à cheval les portraits des trois rois de la légende, fondateurs de l'Église.—Sur le second, *l'Adoration;* la Vierge, assise dans une chaise à bras, tient l'enfant Jésus, qui reçoit les présents des Mages, agenouillés. Un jongleur, le corps renversé, la tête entre les jambes et les cheveux hérissés, jouant de la viole et tenant un singe attaché par le cou, occupe avec un joueur de flûte le troisième chapiteau. Sur le quatrième, deux hommes ayant en main, l'un une lance, l'autre une torche, regardent le diable qui dévore un homme.

Ces chapiteaux, d'un fin travail de style romano-byzantin, ont seuls échappé au badigeon qui couvre toutes les autres parties de l'église; quelques restes de couleur rouge et verte indiquent qu'ils ont été peints anciennement.

Dans l'abside existent encore deux chapiteaux historiés et profondément fouillés, appartenant à des colonnes isolées, d'un seul bloc, placées dans l'intervalle des fenêtres; mais leur élévation et le manque de jour empêchent d'en reconnaître le sujet.

Les chapiteaux à feuillages représentent pour la plupart des

Digitized by Google

plantes grasses et des feuilles d'eau; mais ils sont tellement couverts de badigeon et empâtés de mortier qu'il est fort difficile d'en apprécier les détails.

Le retable du maître-autel, dont la riche boiserie est du XVII^e^ siècle, est décoré de peintures [1] qui représentent, sur quatre panneaux, les principaux faits de la légende de la patronne; le départ de Bragance, l'arrivée devant Dacien, le taureau agenouillé devant le chêne, et l'évêque venant en procession retirer le bras miraculeux pour le porter à la chapelle. Au-dessous, et sur la même ligne que le tabernacle, six panneaux, de douze à quinze centimètres de hauteur, semblent avoir été rapportés après coup; ils représentent différents saints et une cène; — ces derniers étant de l'école espagnole, comme les premiers, auxquels ils sont cependant bien supérieurs, il est permis de croire que ce retable a été apporté d'Espagne.

L'extérieur de l'église est fort simple: les murs, construits en blocage comme la voûte, et recouverts d'un revêtement en moellons d'environ vingt à vingt-cinq centimètres de longueur et très-régulièrement joints, sont soutenus du côté du nord par quatre contre-forts très-rapprochés les uns des autres, à trois et cinq ressauts et de dimensions différentes; et, du côté du sud, par un seul contre-fort de même nature placé à la jonction du mur latéral et de l'hémicycle. Deux pilastres d'une saillie de vingt-cinq centimètres butent les murs de l'abside centrale.

Les fenêtres de cette partie, aujourd'hui bouchées, sont décorées d'une archivolte arrondie en boudin, reposant sur une colonnette engagée à chaque angle, dont le chapiteau est remplacé par un tore d'une épaisseur moindre que celui de la base. Les autres, complétement défigurés, n'offrent plus aucun caractère.

Sur la façade, si l'on peut appeler ainsi le mur occidental, aucune ornementation, si ce n'est celle de la porte principale. Cette porte, à laquelle on arrive par une grande galerie couverte, construite dans le cimetière au commencement du siècle dernier, est élevée de six marches au-dessus du sol extérieur, et s'ouvre dans le collatéral nord sous une voussure cintrée. Des quatre

[1] Voyez la planche 8.

Digitized by Google

archivoltes qui forment cette voussure, la première et la troisième arête vive reposent sur des colonnes isolées; et la deuxième et la quatrième, légèrement arrondies, sur des pieds-droits; les trois premières sont complétement lisses, la quatrième seulement est décorée d'oiseaux et de fleurs grossièrement sculptés et, dans l'intrados, de pampres et de raisins. Sur le tympan, deux anges, à genoux et les ailes déployées, soutiennent le monogramme du Christ placé dans un cercle autour duquel on lit : *Cherubin, pax tecum,* et *Seraphin, Bernardus me fecit.*

Les colonnes isolées sont en marbre rougeâtre et monolithes; elles reposent sur deux socles d'environ quatre-vingts centimètres de haut et ont leurs chapiteaux engagés des deux côtés. Les chapiteaux du côté droit ont été brisés et remplacés récemment par un massif de maçonnerie; ceux du côté gauche représentent Jésus et les disciples d'Emmaüs et sont les seuls de l'édifice qui portent le nom des personnages qu'ils représentent. Sur le premier, le plus près de la porte, le Christ et les deux disciples sont debout, les pieds nus et un bâton à la main; à la gauche du Christ, est un château crénelé avec une porte carrée, surmontée d'une tour à deux étages, aussi crénelée, avec des ouvertures en plein cintre. Sur le château on lit, en lettres onciales, NOMINE EMAVS; au-dessus de la tour, CLEOPHA, et sur la tête du Christ, IHVS. Sur le second chapiteau, les trois personnages sont assis; au milieu le Christ, qu'on reconnaît à son nimbe crucifère, porte un livre sur ses genoux; à sa droite CLEOPHAS, dont le nom est écrit au-dessus de la tête; la main droite, étendue, rassemble de la gauche les plis de sa robe; l'autre disciple soutient de la main droite le livre du Christ. Sur le tailloir de ces chapiteaux, qui se joignent à ceux des pieds-droits et forment ainsi une sorte de corniche à la naissance des archivoltes, sont sculptés, avec une grande finesse d'exécution, des rinceaux, des entrelacs et des fleurons reliés entre eux à chaque angle par des masques fantastiques.

A l'extrémité du collatéral opposé et à l'angle de la façade, une tour carrée tout unie, faisant corps avec l'édifice, supporte le clocher à arcade, terminé par un comble à deux versants et composé d'une seule arcade à jour.

Digitized by Google

Un peu en avant de la porte, et à droite de l'escalier qui y conduit, se trouve l'entrée du cloître, dont il ne reste plus que le mur d'enceinte et deux petites fenêtres rectangulaires ouvertes au sud et à l'ouest, largement évasées à l'intérieur et ayant de chaque côté un siége en pierre. Une porte, pratiquée au pied-droit de la tour du clocher, mettait en communication le cloître avec le bas côté sud.

Une toiture en bardeaux à deux versants et pignon sur l'abside, couvre aujourd'hui toute l'église. Il n'est pas facile de reconnaître s'il en a toujours été ainsi; mais il est permis de croire que l'abside et les deux chapelles latérales ont été couvertes autrefois par un dallage. Les couronnements de ces parties, soutenus par des consoles, ainsi que diverses ouvertures, pratiquées sans doute pour l'écoulement des eaux, sont, du reste, les seules bases sur lesquelles s'appuie cette opinion.

Il reste à parler du fâcheux état de dégradation dans lequel se trouve cette intéressante église. Les nombreuses demandes de subvention qui ont été faites sont toutes restées sans réponse; cependant les murs sont lézardés et déversés sur plusieurs points; la toiture, en bardeaux, est presque entièrement pourrie, mais la charpente est bonne; les voûtes sont gravement compromises.

Les réparations à faire à cet édifice pour le préserver d'une ruine prochaine nécessiteraient des dépenses assez considérables, que la commune, l'une des plus pauvres du département, serait hors d'état de faire. Mais cette commune possède un trésor d'où elle pourrait tirer les ressources dont elle a besoin pour faire face aux éventualités des dépenses; ce trésor c'est le retable dont il a été parlé; ici il se trouve ignoré, perdu, déplacé, pourquoi ne serait-il pas acquis pour s'ajouter aux riches collections de l'État? Il est digne d'y figurer auprès des maîtres espagnols, dont il pourrait bien être l'œuvre [1].

[1] Voyez *Revue des sociétés savantes*, numéros de mars et avril, dans le compte rendu des séances de la Sorbonne, p. 174, la protestation qu'a suggérée au secrétaire de la section d'archéologie le conseil donné ici à la commune de Sainte-Engrace au sujet de ce retable. (*Note de la Commission d'impression.*)

Digitized by Google

NOTICE

SUR

UNE CHASUBLE DU XII^e SIÈCLE,

DITE CHASUBLE DU MIRACLE,

PAR M. S. PRIOUX,

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE.

La chasuble que nous allons essayer de décrire au double point de vue de l'archéologie et de l'histoire n'a pas appartenu à l'oratoire en bois qui existait à Braine en 580, du temps de Chilpéric, et où Grégoire de Tours dut célébrer trois messes à trois autels différents, ni à l'abbaye royale Saint-Yved, dont on répare en ce moment les ruines, mais bien à l'église carlovingienne qui existait à l'époque de l'invasion des Normands, et qui reçut, au x^e siècle, les reliques, le trésor et la bibliothèque de l'église de Rouen. Afin de bien faire connaître cet objet de la vénération des fidèles, nous reproduirons la légende que nous en a laissée Mathieu Herbelin, trésorier et historiographe de Saint-Yved, qui rapporte dans quelles circonstances et à quelle occasion cette chasuble fut donnée à l'église de Braine. C'est un récit qui, tout en présentant des renseignements précieux sur le moyen âge, nous montre Agnès de Braine et Henri de France, évêque de Beauvais, travaillant avec zèle à la conversion des juifs.

Dom Martenne nous dit dans ses *Voyages* qu'Agnès, l'année de son mariage avec Robert de France (1153), entreprit de convertir une jeune juive, et que cette conversion eut lieu dans l'église de Braine.

Il y avait alors dans cette ville plusieurs familles juives, dont les unes vivaient de leur trafic, et les autres étaient assujetties à

Digitized by Google

la servitude. Parmi ces familles était une jeune fille d'une rare beauté. Sa figure, pleine de charme et de douceur, fit une grande impression sur l'esprit de la comtesse de Braine. Cependant une grave difficulté empêchait Agnès de donner à sa vive amitié « tout « l'abandon qu'elle aurait voulu; car cette figure angélique, dit la « chronique, cachait une âme infidèle, souillée du péché originel « et rebelle à la loi divine. »

Afin d'effacer ces taches, la comtesse employa tous les moyens possibles pour convertir cette jeune fille. Elle la fit catéchiser d'abord avec succès, et l'initia ensuite aux principaux mystères de la religion chrétienne, à l'exception de celui de l'eucharistie. La juive déclara que jamais elle ne pourrait se déterminer à voir dans l'hostie la présence réelle de Jésus-Christ, s'il ne paraissait à sa place et sous la figure humaine. Comme cela ne pouvait avoir lieu sans un miracle, on eut recours, pour l'obtenir, aux jeûnes, aux processions et aux prières solennelles. Ce miracle ne pouvant avoir lieu qu'à la messe, on choisit, pour la célébrer, un des religieux de Saint-Yved, le plus recommandable autant par sa piété que par ses mérites. Le jour indiqué pour cette imposante cérémonie étant arrivé, Henri de France, évêque de Beauvais, frère du roi et du comte de Braine, se rendit à la messe, accompagné d'Anculphe de Pierrefonds, évêque de Soissons, de Pierre, abbé de Braine, et d'une suite de personnes de haut rang. Un grand concours de peuple se rendit aussi à l'église, dont on avait permis, ce jour-là, l'entrée aux familles juives.

La messe commença, et, au moment de l'élévation, Jésus-Christ apparut à la place de l'hostie, sous la forme d'un enfant, et il disparut presque aussitôt, ne laissant entre les mains du prêtre que l'hostie consacrée.

La juive ne put résister à cette apparition; elle demanda pardon à Dieu, se convertit et reçut le baptême. Un grand nombre de juifs suivirent son exemple.

On montra pendant longtemps dans le trésor de Saint-Yved le calice qui avait servi à la célébration de cette messe. La coupe de ce calice contenait un reliquaire en filigrane d'or. L'hostie, de onze lignes de diamètre, se trouvait placée dans ce reliquaire,

Digitized by Google

au-dessous duquel, sur une petite tablette, étaient écrits en lettres d'or ces deux vers :

Ad vitem vitæ sitientes, oro, venite,
Et vinum licite de vera sugite vite.

En mémoire de ce miracle, une confrérie fut établie à Braine et autorisée par plusieurs bulles des papes. Ses membres devaient, chaque année, faire une procession solennelle le dimanche de l'octave de la Fête-Dieu.

La chasuble qui avait servi à célébrer la messe le jour où le miracle s'était accompli fut donnée (1153) à l'église de Braine par Henri de France, évêque de Beauvais et plus tard archevêque de Reims. C'était un monument précieux et digne d'admiration.

Voici la description que nous en trouvons sur un *plan géométral* de l'église abbatiale de Saint-Yved de Braine, dressé par Pierre-Augustin Fresson, géographe, au commencement du XVIII^e^ siècle, et qui se conserve encore aujourd'hui dans les archives de cette église :

« A la chapelle de Saint-Denis, il est une grande caisse faite en « forme de quart de cercle, dans laquelle est une très-riche cha- « suble antique d'étoffe de soye croisée semée de figures de lions « affrontez par couples, brochez en or. Sur ladite étoffe, sur le « devant de l'ouverture par où le prêtre passe la tête, et le long du « derrière de ladite chasuble, est une large bande engrellée et semée « de semenées de perles en plein et d'autres très-grosses et rondes « en espaces des unes des autres. En bordure, il y reste quelques « pierreries en petit nombre. Sur le devant du col il y a la figure « d'un séraphin brodée en perles et un *agnus Dei*, à l'opposite du « miracle dont voicy l'abrégé. » Cet abrégé est une reproduction du récit que nous avons rapporté plus haut.

Cette caisse en forme de quart de cercle, contenant la chasuble, se trouvait encore, à l'époque de cette description, à l'entrée de la première chapelle circulaire à droite, dite *chapelle des comtes de Braine*, et autrefois *chapelle de Roucy* ou *de Saint-Martin*. Elle en disparut peu de temps avant la Révolution.

Le 23 avril 1790, les députés composant le comité ecclésias-

Digitized by Google

tique de l'Assemblée nationale, l'abbé Gassendi, Guillaume de Boislandry, d'Ormesson, Le Grand, le curé de Soupes, qui avaient reçu l'avis que les prieur et procureur de la maison de Braine s'étaient permis, pendant l'hiver et à l'insu de leur communauté, de vendre un ornement d'un très-grand prix, écrivirent au maire et l'invitèrent à faire une enquête à ce sujet. En conséquence, « le 27 du même mois les officiers municipaux de la ville de Braine « se transportèrent en la maison et abbaye de Saint-Yved de Braine, « ordre de Prémontré, diocèse de Soissons, où, étant entrés en « une salle basse dans laquelle se trouvaient le prieur, le procu- « reur, le sous-prieur et tous les religieux profès, chanoines ré- « guliers de ladite abbaye, leur fut fait lecture de la lettre des dé- « putés qui leur annonçait que l'on avait l'intention de les entendre « contradictoirement sur la vente prétendue faite par les sieurs « prieur et procureur d'un ornement d'un grand prix, et de pren- « dre d'eux les renseignements les plus détaillés, dires et plaintes « qu'ils peuvent avoir à faire relativement à la prétendue vente de « cette chasuble. » Le prieur et le procureur furent entendus pour commencer, et dirent que l'opération tendante à l'arrangement pris pour l'ornement en question avait été agitée avec le sieur de Laboissière, marchand de Lyon, qui se transporta en ladite abbaye pendant les fêtes de Noël 1788, que les principales demandes faites de part et d'autre avaient consisté dans la cession proposée par lesdits sieurs prieur et procureur, en présence de leurs confrères, dudit ornement au sieur de Laboissière, sous la condition, par celui-ci, de rétablir entièrement et garnir en drap d'or les orfrois d'un ornement rouge de velours ciselé, consistant en quatre chapes, deux tuniques et une chasuble, et d'y appliquer, à ses frais, des galons en or vrai, ainsi que les franges nécessaires, et, en outre, d'approprier au fond de l'étoffe de l'ornement cédé une chasuble propre aux usages ordinaires. Ces conventions ne furent point conclues parce que le sieur Laboissière demandait 200 et quelques livres en retour du marché proposé. Les prieur et procureur, considérant la nécessité de rétablir dans un état de décence les ornements de la sacristie, dont la plupart étaient en mauvais ordre et hors de service, dirent qu'ils avaient

Digitized by Google

proposé aux confrères de la maison de délibérer sur cet objet, en même temps que sur plusieurs autres, le 7 mars 1789, lesquels déclaraient ne point vouloir délibérer. Quoi qu'il en soit, pour remédier aux désordres desdits ornements, lesdits prieur et procureur crurent indispensable de prendre les moyens qu'ils jugeraient les plus convenables, de sorte que le sieur prieur, après en avoir conféré avec le supérieur majeur, comme il est prouvé par une lettre en date du 9 septembre 1789 (portant ces mots), « M. le procureur général m'écrit que l'on a fait mettre dans un « journal que vous aviez vendu 1,700 livres la chasuble du mi- « racle. Je me rappelle que vous m'avez donné d'assez bonnes « raisons pour employer les perles qui couvraient cette chasuble « à l'achat d'un nouvel ornement. Mais les passions dénaturent « tout. Si cette chasuble n'est point livrée, je pense que vous « feriez très-bien de ne pas vous en défaire, » concerta avec ledit sieur procureur les mesures qu'ils crurent les plus justes pour le rétablissement des choses, de manière que, depuis le mois de mars 1789 jusqu'au mois d'août suivant, il a été acheté douze chasubles de différentes couleurs, tant pour les fêtes et dimanches que pour les simples jours, et toutes les vieilles qui étaient entièrement délabrées ont été échangées ainsi que l'ornement blanc de satin avec ses chapes; que ces premières opérations se firent en la présence de la plupart de leurs confrères dans la sacristie, et la chasuble, garnie de perles, dont il en restait à peine quelques bonnes, fut également échangée pour renouveler les orfrois et galons des premiers ornements rouges, et l'on a conservé du fond de cette chasuble, qui était d'une forme antique, une chasuble appropriée à l'usage ordinaire; et, comme sur les échanges faits des chasubles précédentes, le marchand d'ornements n'a pas livré une chasuble de l'espèce dont il était d'abord convenu, il a restitué en place une somme de 40 livres, qui se trouve portée au livre de recette dudit sieur procureur, le 26 août 1789, folio 72.

« Toutes lesdites conventions ont été faites et exécutées avec le « sieur Vaubert, marchand d'ornements, résidant à Jussy (Aisne), « près Chauny, qui offre de donner parfaite connaissance de la

Digitized by Google

« valeur des perles et pierres qui se trouvaient audit orne-
« ment.

« Les officiers municipaux de la ville de Braine ont entendu le « sieur Hédouin, religieux profès et aumônier de la garde nationale « de cette ville (Braine), ancien procureur de ladite abbaye, qui a « dit que, pendant son exil, on lui a rapporté que le sieur Douay, se « disant prieur, avait vendu une chasuble dite *du miracle*, précieuse « par son antiquité (1153), respectable par le don qu'en avait fait la « fondatrice et la vénération du peuple, qui venait annuellement « en pèlerinage à l'abbaye, inappréciable par la grande quantité de « perles et de pierreries qui enrichissait le collet de cette chasuble, « l'agneau qui était sur le pectoral, le chérubin, l'orfroi et la croix « qui était toute en perles et pierreries; qu'il ne peut évaluer le prix « intrinsèque de cet ornement, mais qu'il a toujours entendu dire « qu'on n'aurait pas pour 10,000 livres la grande quantité de perles « et pierres précieuses qui s'y trouvait. Il est faux que les pierres « aient été échangées, elles étaient toutes de bonne valeur; que « M. le sous-prieur, qui était sacristain, ainsi que ses autres con- « frères résidant en la maison, l'avaient assuré que cette chasuble, « ainsi qu'un autre ornement complet qui pouvait valoir 1,000 « à 1,200 livres, avait été vendu sans leur participation, qu'ils « n'avaient eu aucune connaissance des prétendus échanges portés « au dire des sieurs prieur et procureur.

« Les différents dires reçus, les sieurs prieur et procureur ont dé- « claré qu'ils étaient d'autant plus surpris des assertions de M. de « Brie, sous-prieur, relativement aux ornements, que c'est lui- « même, en qualité de sacristain, qui, le jour de la fête du Saint- « Sacrement, ouvrit la sacristie auxdits sieurs prieur et procureur, « et examina avec eux en détail les étoffes qu'il considérait em- « ployer pour les orfrois de l'ornement à rétablir.

« Ensuite de quoi, et après avoir entendu lesdits sieurs religieux « et indistinctement, nous avons remarqué, en présence de tous les « religieux, qu'ils étaient dans l'état annoncé, et, notamment, que « la chasuble appelée *du miracle* avait été appropriée à l'usage ordi- « naire, et qu'il n'y restait ni perles ni pierreries. A l'égard de la- « dite chasuble, observons, ouï par ledit procureur de la commune,

Digitized by Google

« 1° qu'il paraît que lesdits sieurs prieur et procureur ont fait la « vente et échange des ornements dont est fait mention en leur « dire, sans le consentement ni la participation des autres reli- « gieux, puisqu'il n'existe aucun acte capitulaire qui les ait au- « torisés; 2° que, cependant, il pourrait être que l'état des orne- « ments eût nécessité des changements dont ils ont pu faire part « auxdits religieux, sans que ceux-ci voulussent délibérer et prêter « aucun consentement; 3° qu'effectivement cette chasuble était « ancienne et d'une forme antique, précieuse à conserver, étant « consacrée aux diverses fêtes et cérémonies religieuses, qui atti- « raient une infinité de personnes de la campagne à cause de la « confrérie et des pèlerinages qui avaient lieu en ladite abbaye; « 4° que nous ignorons le prix que pouvaient valoir les perles et « pierreries, et la quantité dont elle était enrichie; savons seule- « ment que les perles étaient fines; quant aux pierres, ignorons de « même si elles étaient vraies ou fausses. »

Ce rapport, dressé contradictoirement, ne donna lieu, comme on le pense bien, à aucune poursuite. Ajoutons seulement que l'on montra longtemps dans le trésor de l'abbaye Saint-Yved de Braine le calice qui avait servi pour la célébration de la messe miraculeuse, et que c'était la coupe de ce calice qui contenait le reliquaire en filigrane d'or dont nous avons parlé plus haut.

On voit encore dans la sacristie de cette même église de Saint-Yved la boîte en ivoire qui contenait la custode où l'on conservait l'hostie miraculeuse. Bien qu'ayant été mutilée par le sabre d'un Russe, en 1814, cette boîte est encore fort curieuse. Ses sculptures en ivoire, qui remontent au XII^e^ siècle, rappellent celles de la châsse provenant de l'église Saint-Yved de Braine, que possède le musée de Cluny, et, à ce titre, elles méritent la plus sérieuse attention des archéologues.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTICE

SUR

LES BAS-RELIEFS

DE SAINT-JEAN-AU-MARCHÉ DE TROYES,

PAR M. LE BRUN-DALBANNE,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE.

Le 20 janvier 1693, l'église de Saint-Jean-au-Marché de Troyes était en fête. On allait y consacrer un autel exécuté par François Girardon lui-même. Cette solennité avait attiré une foule considérable, émue, émerveillée, et causé une grande joie à la ville entière ainsi qu'à l'antique confrérie du Saint-Sacrement des églises de Saint-Jean, Saint-Pantaléon et Saint-Nicolas, qui avait fait élever cet autel, puisqu'il offrait l'heureux assemblage des marbres précieux, du bronze et de l'or, mis en œuvre par les plus merveilleux talents.

Girardon, premier sculpteur du roi, qui terminait dans ce temps-là son admirable tombeau[1] du cardinal de Richelieu, n'avait pas dédaigné d'y travailler de sa propre main. Il avait pris soin d'en dessiner lui-même l'ordonnance; mais, dans un noble élan de désintéressement et de modestie, cet illustre maître de la grande sculpture française, avait voulu s'effacer et incliner respectueusement ses glorieux lauriers devant l'ouvrage de celui qu'il appelait son maître, en ne se réservant que la seconde place.

C'est qu'en effet l'église de Saint-Jean possédait depuis plus d'un siècle plusieurs bas-reliefs en marbre qui étaient tout autant de chefs-d'œuvre. Quel en était l'auteur? On ne le savait plus. Qui les avait donnés à l'église? On le savait à peine. Girardon les connaissait, lui, depuis son enfance; il était souvent venu les admirer dans une muette contemplation, et il n'avait pas oublié

[1] Il porte la signature suivante : « Fr. Girardon Tricassin. inv. et sculpsit, AN· M · DC · XCIV · »

Digitized by Google

qu'il leur devait la première révélation de ses confuses tendances et l'heureux éveil de son génie. Reconnaissant d'avoir été appelé à les remettre en lumière, il leur avait donné la place d'honneur, et ce grand homme eût regardé comme une profanation toute œuvre qui serait venue s'interposer entre eux et l'admiration de la foule. Il avait donc imaginé un retable aux lignes simples et sévères, seulement destiné à les encadrer, en leur laissant toute leur valeur; profils unis, tabernacle modeste, fronton aux gracieuses figures d'anges rayonnant sur les bas-reliefs comme une auréole, quelques bronzes dorés pour éclairer le soubassement et faire monter une douce lumière vers ces merveilles du ciseau le plus fier et le plus délicat: telle avait été la pensée de Girardon et nous allons voir comment il l'avait réalisée.

Girardon, d'ailleurs, n'avait pas longtemps fait attendre son travail, car nous lisons au registre de la confrérie du Saint-Sacrement que : « Le 8 mars 1691, en présence de M. Edme Lombard, « curé de l'église Saint-Jean et des églises Saint-Nicolas et Saint-« Pantaléon, les membres de la confrérie avoient esté convoqués « pour entendre le compte des recettes et dépenses, rendu par le « sieur Gilbert Meallet, marchand à Troyes, procureur laïc; que « le reliquat en caisse s'estoit élevé à 104 livres 5 deniers, sans « préjudice de six flambeaux, six chandeliers, une plaque et une « lampe, deux anges posés sur bois noir et une petite couronne, « le tout d'argent, et un missel, laissés par M. Dorigny, prestre et « habitué de Saint-Jean; et qu'il avoit esté décidé que les objets « sus énoncés seroient portés à la Monnoie pour les deniers qui « en proviendroient estre employés au rétablissement du Saint-Ci-« boire, pour en suivre le dessin qui en seroit donné par un « homme de l'art, et que la plus grande partie en seroit employée « pour le saint ciboire, et le surplus en une tapisserie de haute « lisse [1]. »

Enfin une note postérieure indique que tous ces objets avaient été envoyés à la Monnaie et qu'il avait été payé net à la confrérie 2,018 livres 15 sous.

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de la fabrique de Saint-Jean*, reg. n° 761.

Digitized by Google

Le même registre constate que, « le 17 décembre 1691, le pro-
« cureur laïc de la confrérie du Saint-Sacrement avoit adressé à
« M. Girardon, sculpteur et professeur du roi, un billet de la somme
« de 700 livres, souscrit par un sieur Rondin de *Brie-contre-Robert,*
« endossé par un sieur Calabre et payable le premier janvier 1692,
« au logis de M. l'abbé Bourdain, au cardinal Lemoyne, rue Saint-
« Victor, à Paris, et une lettre de change de la somme de 500 livres,
« tirée par M. Lemère, marchand dans la montée des changes, sur
« M. Lebrot, marchand à Paris, payable à quatre jours de vue. »

On attendait cependant avec une certaine impatience à Troyes le travail de Girardon, et l'on envoyait quelquefois demander au Louvre, où il demeurait, si le retable avançait et quand il serait terminé, puisque nous lisons dans une lettre d'un commerçant de Paris, nommé *Legrin,* à son oncle de Troyes, les lignes qui suivent :

« A Paris, ce premier aoust 1692.

« Monsieur et très-cher oncle,

« Monsieur Girardon a fait avant hier, emballer les ornemens
« du tabernacle de Saint-Jean, comme aussy les anges [1], etc. qu'il
« fera partir par le premier roullier, et il y a lieu de croire que
« ce sera une belle pièce, puisque M. Girardon dit que c'est un ta-
« bernacle qui vaut 600 pistoles. Ce sera une d'autant plus belle
« pièce que ledit sieur y a donné tous ses soins, ayant toujours eu
« l'œil sur ce que faisoyent les ouvriers, ce qu'il a fait avec d'au-
« tant plus d'ardeur que c'est le meilleur citoyen que jamais la
« ville de Troyes ait porté. Pour donner tout le lustre à cet ou-
« vrage qu'il devroit avoir, il disoit qu'il estoit à propos de démo-
« lir le grand autel, en ayant mesme fait un d'autre dessin, ce
« qu'il dit qui cousteroit peu de chose, d'autant que l'on feroit
« servir une bonne partie des matériaux; mais nous sommes dans
« un temps où la misère donne lieu à bien des gens de retran-
« cher leur dépense et par conséquent [2] de contribuer à des œuvres

[1] M. Legrin veut parler du fronton dans lequel Girardon a sculpté des anges.
[2] Suppléez : *les empêche.*

Digitized by Google

« aussi charitables comme pourroit estre celle de donner son bien « pour l'embellissement de la maison du Seigneur [1]. »

Le tabernacle arrive enfin à Troyes, ainsi que l'indique le compte de la confrérie du Saint-Sacrement :

»Le 13 aoust 1692, déboursé pour voiture de douse caisses « marbre venant de M. Girardon de Paris, pesant ensemble la « quantité de 4,472 livres, à raison de 5 livres 6 sols du o/o, « comme MM. les marguilliers en ont payé, monte à la somme de « 125 livres 6 sous.

« Plus, payé ledit jour aux déchargeurs qui ont déchargé les- « dites douse caisses cy-dessus et pour les avoir placées dans l'église, « 2 livres 4 sous. »

Girardon, pressé de travaux comme il l'était toujours, ne put venir à Troyes; on correspondit avec lui, on insista, et il prit le parti d'envoyer, en même temps qu'un marbrier, un de ses élèves pour monter le retable, car nous lisons au compte :

« Le vendredi 12 septembre 1692, les hommes de M. Girar- « don, sculpteur de Paris, nommés M. Laporte et M. Lapierre, ont « commencé à démolir l'autel du Saint-Siboire (*sic*) : je leur ai « donné, pour boire, 1 livre 13 sols 6 deniers.

« Le 20 septembre 1692, payé au sieur Lapierre, marbrier, « huit journées à 50 s. 20 l.

« Payé au sieur Laporte, sculpteur, trois journées à 55 s. (les « artistes n'étaient pas exigeants à cette époque), 8 l. 5 s.

« Payé au sieur Lafille, fondeur, pour pattes de cuivre, 8 l. « 13 s. 9 d.

« Le 27 septembre, payé à M. Lapierre, six journées à 50 s. 15 l.

« Ledit jour payé à M. Laporte, six journées à 55 s. 16 l. 10 s.

« Payé au sieur Jacques Madain, masson, 11 journées à 30 s. « 16 l. 10 s. plus aux manœuvres, etc. etc. 28 livres 18 sols 8 de- « niers. 45 l. 8 s. 8 d.

[1] Cette lettre, très-intéressante, puisqu'elle est contemporaine de l'autel du Saint-Ciboire, porte la suscription suivante : « A Monsieur, — Monsieur Jean-Baptiste Legrin l'aîné, marchand, près la Plume Blanche, à Troyes. » Elle se trouvait dans les papiers de famille de notre oncle, M. Gérard-Fleury, qui fut longtemps conseiller de préfecture, secrétaire général de l'Aube.

Digitized by Google

« Pour port de lettre de M. Girardon, 3 s.

« Le 4 octobre 1692, payé à M. Laporte, 6 journées à 55 sols : « 16 l. 10 s.

« Payé à M. Lapierre, 6 journées à 50 s. 15 l.

« Payé à M. Madain, pour 6 journées à lui, à 30 s. 9 l.

« A Louvet, pour 6 journées à 25 s. 7 l. 10 s. »

Le retable était monté, mais les bronzes de Girardon n'arrivaient pas. On les reçoit enfin, et avec eux une grosse caisse pour l'église Saint-Remy de Troyes, ainsi que le constate le compte :

« Le 9 octobre 1692, payé au sieur Passerat, pour voiture d'une « caisse où estoit le bronse, qui pesoit 150 l. à 3 l. 10 s. 5 l. 5 s.

« Pour voiture d'une caisse qui pèse 925 l. pour Saint-Remy, « 32 l. 7 s. »

Et en marge du compte, il y a la mention suivante :

« M. Girardon doit tenir compte de la voiture de cette caisse, « soit 32 l. 7 s. »

Le travail est donc repris, et, le 11 octobre 1692, il est payé « à Jacques Madain, 15 l. 8 d. »

« Ledit jour, à M. Laporte, pour 6 journées à 55 s. 16 l. 10 s.

« Ledit jour, à M. Lapierre, pour 6 journées à 50 s. 15 l.

« Ledit jour, aux sieurs Laporte et Lapierre pour leur droit à « la première pierre qu'ils ont posé (*sic*) à l'autel, 3 l. 5 s. »

L'autel de Saint-Jean est bien avancé, puisque *les ouvriers de M. Girardon,* comme dit notre compte, vont travailler à Saint-Remy; le 25 octobre 1692, il est payé à M. Laporte, de l'ordre de M. Girardon, pour ce qu'il a déboursé à Saint-Remy, 22 l. 7 s.

Le 10 novembre, on paye à M. Fouchère, peintre, pour avoir doré la croix dessus l'autel du Saint-Ciboire, 5 l.

Enfin l'autel est entièrement terminé, car, le 15 novembre 1692, le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement paye aux sieurs Laporte et Lapierre, pour retour de leur voyage, à eux promis, 30 l.

Il ne reste plus que le ciboire à dorer; le trésorier achète des feuilles d'or et porte cette dépense au compte de la confrérie :

« Le 30 décembre 1692, pour 250 feuilles d'or pour dorer le « ciboire que j'ai donné à M. Chabouillet, à 4 l. du o/o, 10 l.

Digitized by Google

« Le 9 janvier 1693, au sieur Chabouillet, pour 250 feuilles « d'or, à 4 l. du o/o, 10 l. »

Puis, afin que rien ne manque à l'autel, on refait l'appui de communion, et il est payé « au sieur Herluison, sculpteur, pour « la sculpture des vingt-six pagneaux au balustre du Saint-Siboire « de Saint-Jean pour ladite confrérie, la somme de 85 livres[1]. »

Tout est achevé cette fois, et le nouvel autel est solennellement consacré, ce qui est attesté par le compte :

« Le 20 janvier 1693, payé pour avoir fait carillionner pour « bénir l'autel et le siboire, 2 l. 8 s. »

Il restait cependant encore à solder le travail de Girardon, et nous voyons au même registre des comptes :

« L'an 1693, le 8 apvril, il est dû à M. Girardon, sculpteur et « professeur du roi, à Paris, pour reste des ouvrages faits à l'hos- « tel du Saint-Siboire de Saint-Jean, la somme de 750 l. 5 s. »

Enfin le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement mentionne le dernier payement fait à Girardon, de la manière suivante :

« Du 8 mai 1693, j'ai envoyé à M. Girardon, sculteur à Paris, « en une lettre de change à recevoir sur M. Aymond Bièche, mar- « chand à Paris, la somme de 755 l. 5 s. 6 d. à 8 jours de vue « pour le restant des ouvrages qu'il a fourny au Saint-Siboire de « Saint-Jean de-Troyes. »

En sorte que si nous récapitulons les divers payements faits à Girardon pour l'autel de Saint-Jean et qui sont :

A la date du 17 décembre 1691, de 1,200 livres; à celle du 8 mai 1693, de 755 l. 5 s. 6 d. et si nous y ajoutons les 32 l. 7 s. avancées le 9 octobre 1692, pour le prix du transport d'une caisse destinée à l'église Saint-Remy, ainsi que les 22 l. 6 s. payés le 25 octobre de la même année à M. Laporte, sur l'ordre de Girardon, nous trouvons que la somme totale payée au sculpteur a été de 2,009 l. 18 s. 6 d.

En y joignant les frais de transport ainsi que les diverses dépenses faites à Troyes pour monter le retable, et qui sont de

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de la confrérie du Saint-Sacrement de l'église Saint-Jean*, f^os 59 v°, 61 r°.

Digitized by Google

1,498 livres, il en ressort que le nouvel autel avait coûté 3,507 l. 18 s. 6 d.

Ainsi le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement n'ayant reçu de la Monnaie, pour le prix des objets vendus comme nous l'avons dit plus haut, que la somme de 2,018 l. 15 s. la dépense de l'autel avait excédé les ressources d'un peu plus de 1,500 livres.

Nous nous demandons ce que coûterait aujourd'hui un pareil travail, quand nous songeons que la cathédrale de Troyes a déboursé plus de 40,000 francs pour la décoration de la seule chapelle de la Vierge, où il y a aussi un autel en marbre, une admirable statue de notre regretté Simart, qui n'a pourtant pas été la plus grosse dépense, un dallage bien simple et deux grilles en fer.

Mais revenons à notre sujet et résumons tous les détails que nous venons de donner par une description complète de l'autel du Saint-Ciboire de Saint-Jean, tel qu'il existait au commencement de l'année 1693 [1].

Au-dessus de la table de l'autel s'élevait un tabernacle en saillie soutenu en avant par deux colonnes ioniques de brocatelle antique, et en arrière, par quatre pilastres, aussi d'ordre ionique. Les chapiteaux et les bases étaient de bronze doré. Sur la frise du tabernacle régnait en relief l'inscription suivante : *Venite ad me omnes qui laboratis.* La porte du tabernacle, en bronze doré, ciselée par Girardon, représentait Dieu le Père, nimbé d'un triangle et soutenant sur ses genoux le corps inanimé de son divin fils. Sur les deux côtés en marbre blanc uni, formant retraite sur le tabernacle, étaient deux médaillons en bronze doré, ciselés par Girardon, figurant l'un Jésus-Christ et l'autre la sainte Vierge. Des guirlandes de fleurs retombaient autour des médaillons, qui s'appuyaient sur un ornement dans le style du XVII[e] siècle.

Cet ensemble formait le soubassement du retable. Au-dessus, il y avait quatre bas-reliefs en marbre blanc représentant : *le*

[1] L'ancien autel du Saint-Ciboire datait de 1530; il a été démoli en 1692, quand on a placé le tabernacle de Girardon, qui a coûté 3,975 livres 5 sous (*Ms. de Sémillard*, à la bibliothèque de Troyes).

Digitized by Google

Portement de croix, *l'Érection de la croix*, *la Résurrection*, et enfin *la Mise au tombeau*. Plus haut, se trouvaient les trois grands bas-reliefs du *Lavement des pieds*, de *la Cène*, et *d'un sujet inconnu*, que nous espérons bien expliquer; enfin régnait sur le tout le fronton de marbre blanc exécuté par Girardon et que l'auteur de la lettre du 1er août 1692 dénommait sommairement *les anges*, montrant en effet de petits anges aux ailes éployées, se jouant dans les nuages autour d'une gloire figurée par un triangle rayonnant. Du sommet du fronton partait une grande crosse ou volute en fer forgé et doré supportant un *ciborium* ayant la forme d'un petit baldaquin rond orné de glands au milieu des retombées des lambrequins. Enfin, comme l'autel et le tabernacle étaient de dimensions trop petites pour la chapelle terminale de l'église, de brillantes tapisseries de haute lisse décoraient les deux côtés et permettaient au retable d'enlever ses délicates et charmantes sculptures sur un fond étincelant et tout diapré des plus vives couleurs.

Pendant cent années, une respectueuse admiration protégea ce bel autel; puis vinrent les saturnales de la révolution : l'autel fut renversé, les marbres brisés, les bronzes pillés et fondus, les tapisseries foulées aux pieds, et, quand l'église eut été entièrement dépouillée, on trouva qu'elle pouvait encore être bonne à abriter un marché. Des marchandes de denrées eurent donc le triste courage de s'y installer et de vendre leurs vulgaires marchandises sous les nobles voûtes de ce sanctuaire, naguère illustré par le ciseau des Gentil et des Girardon, et par le pinceau des Linard Gonthier et des Mignard. Comment put-on sauver la moindre épave d'un si terrible naufrage?

Qui le saurait dire aujourd'hui? Et cependant qu'ils soient bénis ces courageux défenseurs des monuments de nos pères! C'est à eux que nous devons de conserver des dernières splendeurs de la patrie en deuil et de pouvoir connaître à quelles hauteurs peut s'élever le génie de l'homme lorsqu'il s'élance à la recherche de l'idéal sur les ailes de la foi [1].

[1] L'autel du Saint-Ciboire vient d'être rétabli dans son intégrité première par les soins de M. Morlot, curé de Saint-Jean. Son vénérable prédécesseur en avait,

Digitized by Google

Arrivons maintenant à la description iconographique de notre retable; nous verrons bien si l'admiration de Girardon ne se ressentait pas un peu du naïf enthousiasme des jeunes années et de l'espèce de mirage inséparable des souvenirs d'enfance.

Avant la fête de Pâques, Jésus sachant que son heure était venue de passer de ce monde à son Père, se leva et sortit de table. Puis, afin de préparer ses disciples au dernier et mystérieux banquet qu'il allait leur donner, il se mit en devoir de leur laver les pieds de ces mains divines dont la seule imposition guérissait les malades, rendait la vue aux aveugles et ressuscitait les morts. Ses disciples, les habituels témoins de ces merveilles, s'étonnent d'un pareil abaissement; saint Pierre, dont l'âme droite pressentait chez son maître d'incompréhensibles grandeurs, veut résister : « Quoi Seigneur, vous me laveriez les pieds? » Et Jésus lui répond : « Si je ne vous lave, vous n'aurez point de part « avec moi. » Alors Pierre, qui aime son maître, se soumet, quoiqu'il lui en coûte, et portant la main à son cœur : « Ah! Seigneur, « faites ce que vous voudrez, non-seulement de mes pieds, mais en« core de mes mains et de ma tête. » Et Jésus accomplit son humble office. Puis, faisant allusion à la coutume des Orientaux, qui prenaient plusieurs bains dans la journée et la terminaient le soir en se lavant les pieds [1], Jésus ajoute : « Celui qui a été lavé n'a plus

il y a déjà longtemps, conçu la pensée, et n'avait été arrêté que par le chiffre élevé de la dépense. Mais M. Julien Gréau ayant eu occasion de descendre dans les caveaux de Saint-Jean, y fit la découverte d'un assez grand nombre de marbres taillés, dont il devina aussitôt l'emploi. En effet, il se trouva que ces marbres étaient toutes les pièces démontées du retable exécuté sur les plans de Girardon. On leur fit revoir la lumière, on les rapprocha, et les bas-reliefs vinrent s'ajuster comme d'eux-mêmes dans un cadre qui avait été fait pour eux. Le fronton d'ailleurs, ainsi que la porte du tabernacle, était, depuis de longues années, conservé dans la sacristie, et l'on put retrouver dans l'église de Saint-Remy, deux médaillons de bronze de la main de Girardon, représentant Jésus-Christ et la Sainte-Vierge dans des dimensions qui convenaient parfaitement aux places demeurées vides. M. Valtat, sculpteur à Troyes, se mit immédiatement à l'œuvre, et quelques semaines suffirent pour rendre à Saint-Jean un de ses plus précieux monuments.

[1] « J'ai lavé mes pieds, dit l'épouse à son bien-aimé, pourquoi veux-tu que je « me lève pour les salir. » (*Cantic.* v, 3.)

Digitized by Google

« besoin que de laver ses pieds et il est pur dans tout le reste, et « vous, vous êtes purs, mais non pas tous. » Car il savait qui était celui qui devait le trahir. Et cependant, quoiqu'il le connût, il lui lave les pieds comme aux autres, tout en l'avertissant qu'il connaît ses noirs desseins et qu'il a pénétré son crime. Enfin la douleur qu'il en éprouve déborde, et, tout oppressé, il s'écrie : « Un de vous me trahira ! »

Tel est l'admirable récit de l'Évangile, que notre artiste a suivi de point en point dans son premier bas-relief[1]. Ainsi Jésus lave les pieds à Simon Pierre, qui proteste de son amour et de sa soumission à son maître. Les autres disciples entendant cette parole accablante, « Mais vous n'êtes pas tous purs, » se retournent les uns vers les autres avec une sorte de défiance, tout en renouvelant les témoignages de leur dévouement à Jésus. Mais Judas, qui sait à qui ces paroles s'adressent, qui depuis longtemps n'est plus digne d'entendre les enseignements de son maître ni d'avoir sa confiance, puisque, disciple, il ne croit pas, et que, dépositaire de son argent, soit pour les besoins de la communauté, soit pour des largesses à ces pauvres que Jésus aime et attire auprès de lui, il l'a maintes fois dérobé[2], Judas se retire, incertain encore de ce qu'il va faire, et pourtant nourrissant des projets de vengeance contre celui qui, le connaissant d'une science surhumaine, a lu dans son cœur de ténébreuses pensées, qu'il vient de dénoncer si clairement.

Voici maintenant le sujet du second bas-relief. La Cène est commencée, Judas est revenu, il s'est fait un front d'airain et ne semble pas avoir promis aux princes des prêtres de leur livrer Jésus. Ceux-ci, qui redoutaient l'émotion populaire s'ils arrêtaient publiquement Jésus dans le temple, et qui préféraient le saisir dans quelque lieu écarté, avaient fait interroger ses disciples afin d'obtenir quelques renseignements de leur faiblesse ou de leur simplicité. Judas leur avait tout appris des habitudes de Jésus. Il leur avait indiqué le jardin de Gethsémani, au pied du mont des Oliviers, comme l'endroit où ils pourraient plus facilement le

[1] Voyez la planche 9.

[2] Voyez la planche 10.

Digitized by Google

surprendre. Jésus, en effet, y venait souvent le soir avec ses disciples, et Judas s'engageait à conduire les soldats qui devaient l'arrêter. Le sanhédrin s'était réjoui de cette offre inespérée, et pour reconnaître un tel service, il avait promis à Judas une riche rançon, « et gavisi sunt et pacti sunt pecuniam illi dare [1]. »

Judas assiste donc à la Cène; il tient encore la bourse de son maître, car, espérant le toucher, Jésus ne la lui a pas retirée, et non-seulement il lui a lavé les pieds, mais il l'a fait asseoir à sa table et lui a servi cette pâque mystérieuse, dont il était indigne. Le moment choisi par l'artiste est celui-ci; Jésus dit à ses disciples : « L'un de vous me trahira. » Chacun d'eux s'écrie : « Est-« ce moi, et le croyez-vous, Seigneur? » Et Jésus leur dit : « C'est « celui qui tend la main vers le plat avec moi. » Judas alors : « Serait-ce moi, maître? » Jésus lui répond : « Tu l'as dit. » Saint Jean exprime sa douleur, tous protestent avec indignation, Judas, le seul Judas reste impassible, car son crime est consommé. Il est lié par un pacte odieux avec les plus cruels ennemis de Jésus, et il ne dépend plus de lui d'en arrêter l'effet.

Il est impossible de rien voir de plus beau et de plus noblement exprimé que cette grande scène; c'est de la haute statuaire, et nous comprenons sans peine le respect dont se sentait saisi l'illustre Girardon en présence d'un pareil chef-d'œuvre, et sa modestie, qui lui faisait décliner la première place, que ses contemporains voulaient lui donner.

Tout est admirable, disposition, détails d'architecture, arrangement des personnages, noblesse des gestes, expression des mêmes sentiments variée suivant les tempéraments et les caractères. Le Christ a bien cette physionomie noble et attristée que lui causent et la trahison d'un des siens et l'horreur d'une mort prochaine qu'il sait devoir être entourée de circonstances terribles, mais qu'il accepte avec une entière résignation à la volonté de son Père. La figure de saint Jean reflète les pénibles pensées qui se pressent dans son âme et, dans la trahison si hautement dénoncée par Jésus, il entrevoit déjà un abîme de douleurs pour celui qui

[1] Luc. cap. XXII, 5.

Digitized by Google

lui a permis de reposer sa tête sur son sein. Il y a de la Niobé antique dans la tête de saint Jean. Quant à Judas, il est visiblement en proie à l'agitation violente et concentrée du coupable qui va à son crime; tous ses muscles sont tendus, il serre sa bourse d'une main convulsive, les veines de son cou sont gonflées, et ce sourcil qui s'abaisse sur ses yeux voudrait pouvoir cacher à tous les regards le feu sombre et vitreux qui s'en échappe. C'est du Léonard de Vinci en marbre, et l'auteur de ce magnifique bas-relief avait dû voir dans le réfectoire des Dominicains de Milan le chef-d'œuvre du grand artiste, puisqu'il s'en est visiblement inspiré et que l'on retrouve plusieurs poses et quelques têtes du Vinci, non pas servilement copiées, car les grands maîtres ne se copient pas, ils se contentent de prendre leur bien partout où ils le trouvent.

Mais arrivons au dernier bas-relief[1], à celui dont le sujet est resté obscur, parce qu'il se prête aux interprétations les plus divergentes. On se demande, en effet, ce que représentent ce personnage au visage irrité, cet évêque, qui semble le prier à mains jointes, ces deux femmes splendidement habillées, ce guerrier au riche collier, à l'armure plus riche encore, et les suivants aux toques ornées de plumes, ainsi que les vieillards aux coiffures orientales, qui semblent montrer de l'ironie ou de l'effroi.

Serait-ce Clovis étant encore dans les aubes, *in albis*, c'est-à-dire revêtu de la robe blanche que portaient les nouveaux baptisés pendant la semaine qui suivait leur baptême, en signe de régénération et de pureté, entrant en fureur au récit que lui fait saint Remy de la passion de Jésus-Christ et s'écriant ; « Que « n'étais-je là avec mes Francs pour le venger? » Tout dans notre bas-relief semble se prêter à cette explication; la femme qui allaite un enfant serait Clotilde, l'épouse du roi franc, portant dans ses bras son fils unique, Clodomir; l'autre femme, une suivante de la reine, ou plutôt Alboflède, une des sœurs de Clovis, baptisée en même temps que lui, et que le roi Théodoric allait bientôt épouser. Ne paraît-elle pas dire à Clotilde : « Vous l'entendez votre néo-

[1] Voyez la planche 11.

Digitized by Google

« phyte? Quel feu, quel zèle il montre déjà pour une religion si « nouvelle pour lui! » Le moine qui se montre dans le fond serait saint Waasth, qui a accompagné Clovis depuis Toul jusqu'à Soissons et l'a préparé à recevoir le baptême ; et le guerrier, un des chefs saliens, venant entendre la parole de saint Remy avant de se courber sous l'eau du baptême. C'est un sujet appartenant entièrement à l'histoire de Champagne, mais qui eût été mieux placé à Reims que dans une des églises de Troyes.

Serait-ce au contraire Genséric, le roi des Vandales, venu de Carthage avec une armée nombreuse, sur la demande d'Eudoxie, veuve de Valentinien, forcée de devenir l'épouse et de subir les caresses de Maxime, « ce monstre, écrivait-elle à Genséric, encore « souillé du sang de mon époux? » Genséric vient de débarquer à l'embouchure du Tibre, saint Léon est accouru au-devant de lui pour sauver encore une fois Rome, qu'il avait pu préserver des hordes d'Attila. Mais Genséric ne se laisse pas fléchir aux prières de saint Léon : « il est venu du côté des peuples que Dieu veut « punir et il sent, comme Alaric, quelque chose en lui qui le « pousse à détruire Rome. » Tout ce qu'il peut accorder, c'est la vie sauve aux habitants, qu'il épargnera ainsi que leurs demeures. Durant quatorze jours, il livre Rome au pillage et retourne enfin triomphant et tranquille à Carthage, avec ses vaisseaux chargés des dieux et des trésors du monde entier, des dépouilles du temple de Jérusalem, et même de la toiture en bronze doré du temple de Jupiter Capitolin, afin de justifier sans doute les prophétiques imprécations de Didon près de mourir :

> Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
> Qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
> Nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires[1].

Tout s'explique sur cette donnée; et dans notre bas-relief nous trouvons Genséric, Eudoxie et saint Léon prêts à signer un traité et à lui donner, sur les Évangiles, la plus solennelle des sanctions. Mais ce sujet est tout romain, et il eût mieux convenu au

[1] Virgile, *Énéide*, liv. IV, v. 625 et suiv.

Digitized by Google

Vatican que dans une ville du centre de la France. D'ailleurs, qu'avons-nous besoin d'aller au loin chercher le souvenir d'une invasion, pour trouver un roi barbare et un peuple protégé par son évêque?

N'avons-nous pas notre saint Loup arrêtant Attila aux portes de Troyes? Et qui nous empêche de voir, dans notre bas-relief, le roi des Huns, armé de l'anneau d'Honoria, réclamant impérieusement une portion de l'empire romain, comme dot de sa haute fiancée, et, dans la femme qui l'accompagne, cette sœur de Valentinien portant dans ses bras le fruit d'un amour clandestin, qui l'avait fait exiler à Constantinople et demander par colère la main d'un barbare, qui marchait à la tête de hordes horribles, horrible lui-même, mais qui avait la puissance de la venger, parce qu'il était le *fléau de Dieu* et que l'épouvante l'avait rendu le maître du monde?

Enfin ne serait-ce pas le roi Abagar, converti par saint Jude, qui voulait tuer tous les Juifs pour avoir crucifié Jésus-Christ? Il nous semble que voilà bien des hypothèses, et qu'on ne pourra nous reprocher de voiler notre bas-relief afin de l'expliquer plus à notre aise. Eh bien, nous avouerons qu'aucune de ces interprétations ne peut nous satisfaire, et que, quelles que soient les apparences, nous ne saurions voir, dans le troisième bas-relief, un sujet aussi éloigné des deux autres. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait admettre que nos bas-reliefs sont sortis de deux mains différentes, et nous espérons bien démontrer leur commune origine.

Il ne faut pas perdre de vue que le retable de Saint-Jean a pour objet de représenter les derniers temps du Christ sur la terre, et que le grand acte de cette douloureuse semaine, qui commence aux palmes de l'entrée à Jérusalem, pour finir à la mort de la croix, est l'institution de l'Eucharistie. Les bas-reliefs doivent donc figurer les événements précurseurs ou concomitants de la célébration de ce grand mystère. Reprenons donc notre récit au point où nous l'avons laissé en terminant l'explication iconographique du second bas-relief.

Nous sommes déjà loin de la Cène; Jésus, après avoir donné à ses disciples ses dernières et plus touchantes instructions, est

Digitized by Google

allé au jardin des Oliviers, pour traiter une dernière fois avec son Père du grand mystère de la rédemption des hommes. Puis les soldats envoyés par le sanhédrin sont venus, et Judas leur a livré son maître, dont il a apaisé la défiance par un baiser sacrilége. Jésus a été garrotté, conduit en prison comme un malfaiteur, condamné à une mort infâme et remis au gouverneur de la Judée, pour l'exécution de la sentence. C'est alors que Judas est pris de remords, qu'il accourt trouver les princes des prêtres, pour leur dire qu'il a livré le sang innocent. Mais son repentir ne les touche guère, et, quoiqu'il leur atteste, par ses larmes et son désespoir, l'innocence de son maître, comme la mort de Jésus est résolue, ils ne l'écoutent pas : *quid ad nos,* que nous importe, c'est ton affaire, *tu videris.* Il voudrait déchirer l'horrible pacte en leur restituant l'argent : ils le refusent. Exaspéré, Judas jette au loin cet argent qui le brûle et court à la corde qui mettra fin à ses jours, sans pouvoir mettre fin à ses souffrances et à son éternelle punition.

C'est précisément cette scène que notre bas-relief représente. Judas est tout haletant, il a couru et ses cheveux sont encore relevés par la rapidité de la course. Il a confessé son crime et il vient de lancer au loin les pièces de monnaie qu'il avait reçues. Tous ces événements se sont accomplis si rapidement que l'autel sur lequel a été signé le marché du sang a gardé l'écritoire et l'étui où se plaçaient les roseaux, *calami.* Il est vrai qu'il y a des femmes derrière Judas; mais rien, dans le récit évangélique, n'exclut leur présence. Quant au moine qui se trouve derrière elles, n'aurait-il pas été mêlé dans un but satirique aux scribes et aux pharisiens, ces implacables ennemis de Jésus? En effet, lorsque ce bas-relief était sculpté, le vent de la réforme soufflait sur le monde, et Luther, qui n'avait vu dans Rome qu'une nouvelle Babylone et dans la papauté que la grande corruptrice des nations, avait, depuis plus de vingt ans déjà, brûlé la bulle et les décrétales du pape sur la grande place de Wittemberg. Puis les moines n'étaient pas populaires en France. On n'y aimait ni leur trafic des indulgences, ni leur vie oisive, ni leurs mœurs grossières, et, quoique l'élégant Léon X, ce pape des peintres et des

Digitized by Google

poëtes, eût tenté d'évoquer la beauté et le génie antiques dans la Rome ressuscitée d'Horace et d'Auguste, les artistes inclinaient presque tous vers la réforme, qui avait inscrit le *libre examen* sur sa bannière. Au surplus, ne lisaient-ils pas tous Pantagruel, cette audacieuse et violente satire, et les petits livres d'Érasme, écrits d'une plume si moqueuse et si fine, qui exhalaient les plus âcres parfums du luthéranisme sous un badinage léger et une intarissable verve? On sait d'ailleurs que les artistes de la Renaissance ne se piquaient pas d'une scrupuleuse exactitude et qu'ils empruntaient volontiers aux personnages épisodiques l'intérêt que certains sujets ne comportaient pas suivant eux. Ce sont même ces anachronismes qui font le plus souvent le piquant et le charme de leurs productions; on a ainsi une page de mœurs contemporaines au milieu d'un tableau biblique, témoin les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, où se trouvent, à côté du Christ et de Marie sa mère, les reines de France et d'Angleterre, Charles-Quint, François Ier, l'empereur de Turquie, en costumes du temps, avec leurs colliers et tous les insignes de leurs dignités [1]. On peut dire que le prince des prêtres a une mitre qui ressemble singulièrement à celle d'un évêque, mais elle est posée de profil, et nous avons vu, dans un bas-relief en marbre de la même époque, et vraisemblablement du même ciseau, qui se trouve à Saint-Nicolas de Troyes, le prophète Zacharie, revêtu de ses habits pontificaux, recevant la sainte Vierge dans le temple, et orné d'une mitre en tout semblable à celle de notre bas-relief. Enfin le costume de Judas est le même que dans le Lavement des pieds; il porte les mêmes agrafes aux côtés de la robe et les mêmes glands à ses manches; ses cheveux sont pareillement frisés et retombant sur les épaules à la manière des Nazaréens; et, afin qu'il n'y eût pas de doute possible, cet avaricieux possédé de l'amour de l'or jusqu'à dérober le trésor qui lui est confié, ce contempteur des parfums répandus par Marie sur les pieds du Sauveur, ce disciple qui vend son maître, n'a pas quitté la bourse, insigne de sa charge, et dans laquelle il avait enfermé l'argent qu'il abandonne d'une manière si violente.

[1] Frédéric Villot, *Musée impérial du Louvre, écoles d'Italie*, p. 61.

Digitized by Google

Ce bas-relief est à la hauteur des deux autres et, s'il n'a pas toute la noblesse et la calme grandeur de la Cène, il se soutient pourtant à côté d'elle par des détails de la plus exquise délicatesse. Les deux femmes ont beaucoup d'élégance, leur costume est magnifique, il est rendu avec une souplesse de ciseau et un fini auquel ne manque ni un ruban ni une pierrerie ; l'enfant que porte l'une d'elles est plein de naturel et exprime parfaitement le naïf abandon des petits enfants sur les bras de leur mère. La pose de Judas paraît peut-être un peu exagérée, mais il ne faut pas oublier qu'il est sous l'empire d'un grande exaltation, qu'il vient de courir, qu'il n'est pas écouté, et qu'il jette au loin son argent. Les princes des prêtres et les anciens du peuple qui l'entourent sont admirables d'expression railleuse et contenue ; quant au guerrier, il est supérieurement posé, c'est bien ainsi que l'on peut se représenter les soldats du peuple-roi, et ces maîtres du monde devaient bien avoir cette fière attitude de la tranquillité dans la force, puisque là où finissait la terre finissait l'empire de Rome : *Has ultra metas nil erit*, a dit le poëte national des Romains.

Les quatre bas-reliefs qui sont au-dessous des grands que nous venons de décrire continuent l'histoire de la passion du Christ; mais, comme ils n'offrent pas le même intérêt, nous nous contenterons d'en signaler rapidement les principaux caractères, en laissant de côté les détails.

Le premier, qui représente le *Portement de croix*, nous paraît être de l'auteur des grands bas-reliefs. Nous y retrouvons son faire brillant et facile, mais pourtant allangui par une certaine monotonie de ciseau, qui indiquerait que ce bas-relief est d'une époque antérieure. Son grand mérite est d'être conçu et exécuté dans la savante et difficile donnée des bas-reliefs. On y sent comme le souffle et l'inspiration de l'Italie ; le sentiment chrétien y domine, et les douloureuses circonstances du portement de la croix s'y reflètent parfaitement dans le jeu des physionomies. Seulement, les personnages sont trop ramassés dans leurs proportions, ce qui leur ôte de la noblesse. Les costumes sont conformes à la tradition, tous les saints personnages sont nimbés et le nimbe du Christ est

Digitized by Google

timbré d'une croix, suivant le constant usage. Les chevaux ont des mors à bossettes et sans branches; les tours et les maisons qui figurent au loin Jérusalem sont tout à fait italiennes. La croix que porte Jésus a la forme d'un *tau*. Les boucliers et les casques des soldats sont romains et les réminiscences de l'antique s'y montrent avec une certaine liberté. Ainsi, l'espace laissé libre au-dessous du Christ abattu sous sa croix est rempli par deux enfants ou plutôt deux petits génies qui accompagnent une scène de douleur par les sons d'une flûte antique et d'un tambourin. Quant au Christ, ce n'est pas encore le Cyrénéen qui l'aide à porter sa croix, mais deux esclaves au masque antique. Les torses des deux larrons qui précèdent Jésus au Golgotha sont d'un admirable modelé et révèlent une science profonde du nu. Les apôtres ont disparu, les saintes femmes sont seules restées, méritant ainsi, par leur courageuse pitié, cette réhabilitation qui, de la mère de Dieu, va descendre sur leur postérité, dans tout l'avenir des âges. Nous nous trompons, un des disciples de Jésus est demeuré avec elles, c'est saint Jean : il supporte dans ses bras la Vierge, qui s'évanouit, et bientôt il va entendre tomber de la croix cette parole qui sera son éternel honneur : « Mère, voilà votre fils, fils, voilà votre mère. » Quant à l'architecture, elle est frappante : ce sont les mêmes colonnes couronnées des mêmes chapiteaux et des mêmes entablements, soutenant les mêmes arcades en plein cintre que dans les grands bas-reliefs, en sorte que nous ne croyons pas être téméraire en déclarant que ce bas-relief est du même auteur, mais qu'il a dû être exécuté en Italie longtemps avant la Cène.

Les trois autres bas-reliefs ne sont plus de la même main, et il faut dire adieu à cette merveilleuse facilité de ciseau qui savait accuser tous les détails sans sécheresse, et se jouer dans l'infinie variété de l'expression sans jamais ressentir de pesanteur ni de fatigue.

Ainsi l'ordonnance de *l'Érection de la croix* est moins savante et sa composition moins serrée. La foule ne s'y presse plus comme dans *le Portement de croix;* de nombreux vides s'y laissent apercevoir et le fond, par inhabileté ou indigence d'esprit, y joue évidemment un trop grand rôle. Puis le relief n'est pas assez res-

Digitized by Google

senti et l'on y remarque les indécisions et les méplats d'un ciseau qui s'essaye. Ce bas-relief est assurément français, car les toits de Jérusalem sont à deux pentes, comme aux pays de neige et de pluie. Les chevaux ont des mors à branches, les nimbes ont disparu, la croix n'est plus en *tau*, et l'évanouissement de la Vierge est exprimé avec une telle mollesse qu'il ressemble à un paisible sommeil. Que dire d'ailleurs de la pose de saint Jean et de quelques autres personnages, sinon qu'elles sont bien naïves et qu'ils paraissent être là plutôt pour remplir le cadre que comme les acteurs du plus terrible des drames? Nous louerons cependant les cavaliers du fond, l'enfant qui tient le pied de la croix et les bourreaux qui s'efforcent de la dresser.

Nous ferons les mêmes reproches au bas-relief de *la Résurrection;* le geste du Christ bénissant est sans noblesse, et son attitude des plus vulgaires. Les vides sont encore plus nombreux que dans le bas-relief précédent, seulement les gardiens du tombeau sont bien modelés et leur effroi ne manque ni d'expression ni de vérité. Ce bas-relief nous paraît être du même auteur que le précédent.

Quant à *la Mise au tombeau*, c'est de beaucoup le plus faible des quatre bas-reliefs. La composition en est très-défectueuse et le dessin dénote une grande faiblesse. Tous les personnages sont pourvus des mêmes pieds et s'y montrent invariablement de profil, en sorte qu'il semble que l'auteur n'ait pas osé aborder les figures de face. Le terrain n'est pas rendu et l'on ne sait où vont les groupes, car le tombeau est à peine indiqué. On ne peut que se montrer sévère pour la pose du Christ mort et la manière mélodramatique dont il est porté sur un linceul d'une rigidité de commande et contre nature. L'air ne circule pas autour des figures, qui ressemblent assez à ces dieux ou à ces héros que l'art hiératique et solennel des hautes époques plaquait intrépidement contre des parois unies. Puis les personnages sont de proportions discordantes et aucun art n'a présidé à leur arrangement. Ce médiocre bas-relief nous semble donc être l'essai d'un artiste que son ciseau et le marbre n'embarrassaient guère moins que le sujet.

Digitized by Google

Maintenant que nous avons décrit tous les bas-reliefs et fait la part du mérite de chacun d'eux, il faut que nous essayions de soulever le voile qui couvre leur origine en recherchant qui les a exécutés. Il serait trop regrettable qu'une œuvre de cette importance demeurât à toujours anonyme, et ce sera rendre à César ce qui appartient à César que de restituer à son auteur un de ses plus beaux titres de gloire.

Et d'abord, s'il nous était possible de découvrir qui a fait exécuter le retable de Saint-Jean et par quel concours de circonstances il a été amené à former le couronnement de l'autel du Saint-Ciboire, il nous semble que nous serions conduits par la voie la plus directe à nous rapprocher de son auteur; on pense vite à Michel-Ange et à Raphaël quand on parle de Jules II et de Léon X.

Or, en feuilletant les annales de notre histoire, nous avons trouvé qu'au xv^e^ siècle la ville de Troyes possédait une corporation aussi nombreuse que prospère, puisqu'elle comptait quatre cent cinquante maisons principales employant un nombre considérable d'ouvriers. Nous voulons parler de la corporation des tanneurs. A quelle époque et sous l'empire de quelle influence avait-elle commencé? Nous ne pourrions vraiment pas le dire. Seulement nous savons que la France, qui au xiv^e^ siècle était presque toute en sabots, avait voulu, au xv^e^ siècle, être toute en souliers, parce qu'elle avait appris à préparer le cuir, et qu'entre beaucoup d'autres la ville de Troyes s'était au début fait remarquer dans ce genre d'industrie. Le devait-elle à ses eaux pures et limpides et aux nombreux canaux qui conduisaient, au sortir des prés, la Seine au seuil de tous les ateliers de la ville (ce qui lui avait valu le surnom de *Venise de la France*), ou bien aux qualités particulières des écorces que les forêts environnantes lui envoyaient à bas prix? Nous l'ignorons; toujours est-il qu'à Troyes les tanneurs étaient nombreux, quoique ne fût pas tanneur qui voulait. Sans doute il fallait commencer par être apprenti, et c'était un rude métier; payer dix sous au roi pour qu'il vous fût permis de travailler au *cheval de Fust* et de passer au tan seulement trois ou quatre cuirs dans toute l'année. On était alors de la petite

Digitized by Google

tannerie et l'on habitait la rue qui, à Troyes, porte encore ce nom. Mais, lorsqu'on était devenu maître, on s'installait dans la grande tannerie, et l'on dirigeait de vastes ateliers. Toutefois on ne pouvait pas mettre de cuirs dans le commerce sans qu'ils fussent contrôlés et timbrés de la marque et du sceau des jurés, et, s'ils n'étaient pas bien assouplis et bien graissés, il fallait recommencer la besogne tout en payant une forte amende. Les règlements, en ce temps-là, doublaient la conscience des fabricants afin de la rendre et plus ferme et plus sûre. De pareilles précautions seraient superflues aujourd'hui, et nous avons le bonheur de n'être plus au moyen âge. La ville de Troyes s'était donc acquis une véritable réputation dans la préparation des cuirs, en sorte que, lorsqu'on lisait sa marque sur quelques-uns d'entre eux, ils étaient préférés à tous les autres. Puis elle était devenue industrieuse et avait su augmenter ses débouchés en confectionnant des milliers de souliers que ses foires avaient commencé à faire connaître, celles de Lyon et de Bruges à mettre en renom, et qu'elle expédiait dans toutes les directions de l'Europe. Aussi, au xv^e^ siècle, y avait-il à Troyes jusqu'à cinq cents cordonniers, jouissant de l'insigne privilége de travailler à la chandelle, après l'heure du couvre-feu, aux termes de lettres patentes que S. M. le roi Charles VI avait daigné leur octroyer au mois de mars 1419[1].

On comprend, dès lors, qu'une corporation si réputée et qui comptait de si nombreux adhérents, était rapidement arrivée à la fortune, et que, comme au moyen âge, la religion présidait à tous les actes de la vie publique, les tanneurs étaient venus lui demander leur bannière en même temps que sa consécration. Nous ne répéterons donc pas ce qui est bien connu : que chaque communauté formait une confrérie religieuse qui, placée sous l'invocation du saint que l'on regardait comme le protecteur spécial de la profession, possédait sa chapelle dans quelque église du quartier, et souvent entretenait à ses frais un chapelain; que ces associations religieuses avaient à la fois pour objet d'appeler les bénédictions du ciel sur la corporation et de secourir les confrères frappés par

[1] Lettres du roi, mars 1419, relatives aux cordonniers de Troyes.

Digitized by Google

l'infortune, le chômage ou la maladie; qu'à leur mort elles leur rendaient les honneurs funèbres, prenaient soin des veuves et des orphelins et les aidaient à s'établir. La corporation des tanneurs de Troyes avait donc pris pour patrons saint Simon et saint Jude, dont la fête se célèbre le 28 octobre, et il lui avait été accordé dans l'église de Saint-Jean-au-Marché une chapelle spéciale.

En quelle année cela avait-il eu lieu? Ici encore nous ne pouvons rien préciser. Seulement nous trouvons dans un *compte de 1441 de l'église parochiale de Saint-Jehan-au-Marché*, les deux articles suivants :

« Reçu le samedi XXIV dudict mois de juing la moitié de l'offe-« rande du bastonnier des tanneurs, VI sols X d.

« Item reçu des cierges desdites confrairies des tanneurs et « des maréchaux, XII livres de cire [1]. »

Ensuite nous trouvons dans un autre compte daté de 1508, *concernant l'œuvre de l'église parrochiale de Monseigneur Sainct-Jehan-au-Marché de Troyes :*

« Pour l'offerande du bastonnier des tanneurs, VIII s. IX d. [2] »

Longtemps, sans doute, la chapelle de la corporation fut très-simple : les tanneurs étaient modestes; mais, l'opulence leur étant venue au commencement du XVI^e^ siècle, ils se ressentirent bientôt de ce goût, nous pourrions dire de ce besoin universel de luxe qui s'empara à cette époque de toutes les classes aisées de la société. Ils voulurent alors (d'autres circonstances dont nous parlerons plus tard étant survenues) décorer somptueusement leur chapelle, et, pour orner l'autel, ils demandèrent à un sculpteur habile une *hystoire* représentant leurs patrons.

L'artiste auquel ils s'étaient adressés avait dû être quelque peu embarrassé, car, quel retable faire pour célébrer deux apôtres qui ne sont guère connus que par leur attachement au divin maître et leur apostolat en Mésopotamie et en Égypte, où ils reçurent la couronne du martyre? Aussi avait-il cru ne pouvoir rien imaginer de mieux que de représenter le lavement des pieds et la cène, où figurent tous les apôtres, bien assuré que la corporation des tan-

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de l'église Saint-Jean*, reg. 517.

[2] *Ibid.* reg. 519.

Digitized by Google

neurs ne devrait pas lui reprocher de ne les avoir pas assez honorés. Pouvait-il faire plus que le Christ lui-même? Disons, en passant, que nous avons lieu de supposer que les deux apôtres qui, dans *le Lavement des pieds*, sont au centre de la composition et s'appuient fraternellement l'un sur l'autre, doivent représenter saint Simon et saint Jude, et que le jour de la fête des tanneurs tous les cierges et tout l'encens devaient brûler pour eux seuls, comme à Notre-Dame d'Anvers, la corporation de l'Arquebuse, du vivant même de Rubens, voilait la magnifique *Descente de croix* peinte pour elle, afin d'adresser ses prières et ses hommages au gigantesque saint Christophe, si lestement couché en grisaille sur les volets extérieurs du chef-d'œuvre du maître d'Anvers[1] : c'était Christophe qui était l'amour et la gloire des arquebusiers, puisqu'il avait eu l'honneur de porter sur ses larges épaules le créateur du ciel et de la terre! Puis, attendu qu'à cette époque on appelait plus souvent le frère de saint Simon saint Judas que saint Jude, l'auteur des bas-reliefs avait été amené à représenter le désespoir de Judas, afin qu'il ne pût jamais être confondu avec le saint patron de la corporation des tanneurs, ce qui l'eût singulièrement mécontentée et aurait exposé le statuaire à voir se renouveler pour lui les difficultés de quelques confréries avec les artistes, qui dans leur indépendance, ou leur amour de l'art, avaient parfois négligé certains détails légendaires les plus chers aux âmes croyantes et naïves des artisans du moyen âge. Et si l'on en pouvait douter, nous en trouverions la preuve irrécusable dans un des manuscrits les plus précieux de la bibliothèque de Reims, renfermant, avec le *Jardin des vertus, les articles de foi*, dont voici le préambule :

« Les articles de la foi.—Ce sont les articles de la foi cristienne « que chacun cristien doit croire fermement, que autrement il ne « peut estre saufs puisqu'il ad sens et raison. Et sont XII, selonc le « nombre des XII apostres, qui les establirent à tenir et garder à « touts ceulx qui veulent estre sauvez : dont le prim âptient au « Pière : les VII au Filz : les IIII au Seint-Espirit : car ce est le fon-

[1] Ferrier, *la Belgique*, p. 8. — *Biograph. univers.* t. XXXIX, p. 227.

Digitized by Google

« dement de la Foi, croire en la Seinte-Trinité, ce est en Pière, « et en Filz, et en Seint-Espirit, un Dieu en trois persones. Touts « ces articles sont contenus en *Credo* que les XII apostres firent, « dont chascun y mist le sien [1]. »

Après l'exposé des dix premiers articles, l'auteur continue en ces termes : « Le onzisme article est croire rémission des pechiés « que Dieu done par la vertu des seints sacremens qui sont en « seinte Église. Cest article y mist seint Judas, qui fut frère seint « Simon, non celui Judas qui trahi Nostre Seigneur [2]. »

N'est-ce pas là toute la pensée de nos bas-reliefs, et le passage que nous venons de citer ne semble-t-il pas avoir été écrit exprès pour eux, puisqu'il en donne une explication si complète?

Ainsi donc c'était la corporation des tanneurs qui avait fait exécuter le retable à ses dépens, à l'époque de sa plus grande prospérité, c'est-à-dire dans la première moitié du XVI^e^ siècle, puisque l'industrie des cuirs n'avait commencé qu'à la fin du XIV^e^, qu'elle s'était développée dans le XV^e^ pour n'arriver à son grand succès qu'au XVI^e^ siècle. Nous verrons plus tard si notre retable ne corrobore pas lui-même ces dates si précises de l'industrie et de l'histoire de Troyes.

Malheureusement, au XVII^e^ siècle, tout était changé. La corporation des tanneurs avait contracté des dettes, et, comme elle ne s'était pas assez préoccupée de les éteindre, elle avait fini par en être accablée; de plus, elle avait subi des impôts écrasants et d'une perception gênante, en sorte que les membres les plus riches s'en étaient retirés. On avait voulu porter remède à un pareil état de choses, mais trop tard, ce qui avait fait dire à un contemporain : « Depuis bien des années, les plus riches suppôts de cette opu- « lente communauté s'en sont détachés et ont porté ailleurs leurs « fonds et leur industrie; une partie de ces transfuges s'est établie « à Paris, dans le faubourg Saint-Marceau [3]. »

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, par Louis Paris, t. I, p. 1031.

[2] *Ibid.* p. 1055.

[3] *Mémoire à consulter*, publié en 1688 par François Desmaret sieur de Pâlis, avocat à Troyes.

Digitized by Google

C'est cette émigration qui explique comment, à la fin du XVII^e^ siècle, on avait pu enlever de la chapelle de Saint-Simon et Saint-Jude les bas-reliefs pour les donner à l'autel du Saint-Ciboire.

Girardon, d'ailleurs, avait dû singulièrement y aider, et, à l'abri de ce grand nom, la confrérie du Saint-Sacrement avait pu recueillir le retable de la corporation des tanneurs, dispersée et dissoute.

Au surplus le monument porte en lui-même le témoignage de cette origine incontestable par son sujet, ainsi que nous croyons l'avoir établi, et par ses dimensions restreintes, qui correspondent exactement à celles qui étaient seulement possibles dans une chapelle de corporation à Saint-Jean. Il n'y a place, en effet, à Saint-Jean, que pour deux autels d'une certaine étendue, celui du chœur et celui de la chapelle terminale. On connaît la destination du maître-autel; quant à l'autel de l'abside, il était depuis un temps immémorial consacré à la confrérie du Saint-Sacrement, puisque nous lisons en tête d'un des livres de compte [1] de cette confrérie, l'intitulé qui suit : « Compte rendu l'an mil cinq cent soixante-trois « par nous Nicolas Geoffroy et Nicole Jobert prebstres demourant « à Troyes, procureurs de la confrairie du Tressaint-Sacrement de « l'Aultel, institué d'*ancienneté* en l'église monseigneur Sainct-« Jehan-au-Marché dudit Troyes. » De plus, nous trouvons, dans les *Manuscrits de Sémillard*, qu'en 1509 il y avait une confrérie du Saint-Sacrement à Saint-Jean-au-Marché, et qu'en 1392 on avait bâti le grand autel de cette église pendant le carême, et en même temps les autels du Saint-Ciboire, de la Sainte-Vierge et de Saint-Éloy [2]. En sorte qu'il ressort de ces trois documents, que la confrérie du Saint-Sacrement, qui existait *d'ancienneté* à Saint-Jean, et remontait vraisemblablement à la fin du XIII^e^ siècle, époque de l'institution de la Fête-Dieu (par le pape Urbain IV, qui était originaire de Troyes), avait assurément précédé celle des tanneurs, qui n'avaient pu avoir de chapelle que dans un des bas côtés de l'église. Mais pourquoi insister, lorsque nous

[1] Archives de l'Aube, *Saint-Jean*, reg. 567.

[2] Bibliothèque de Troyes, *Mss. de Sémillard*, t. I.

Digitized by Google

trouvons également dans les *Manuscrits de Sémillard*, la note suivante : « Le 15 juillet 1560, les marguilliers de Saint-Jean « accordèrent à M. Pierre Mauroy, maire de cette ville, la cha- « pelle de Saint-Pierre, qui est proche celle des tanneurs, pour la « faire décorer de verrières, table d'autel et clôture, moyennant « la somme de 100 livres qu'il donna à la fabrique. Or la chapelle de Saint-Pierre est encore reconnaissable à sa verrière; c'est la première à gauche, à partir du chœur. La chapelle des tanneurs venait ensuite, et cette situation est fixée d'une manière indubitable par cette inscription que nous avons découverte au milieu du pêle-mêle de verres coloriés qui proviennent de la verrière dont nous allons bientôt parler : « Ceste vistre a esté restablie par « les maistres de la communauté des taneurs. » L'autel était, suivant l'usage, orienté vers le levant, les traces d'une piscine qu'on retrouve dans le mur l'indiquent, et, comme les panneaux formés par les murs séparatifs des chapelles latérales n'ont pas plus de deux mètres quatre-vingts centimètres de largeur, il en résulte que les autels étaient forcément limités dans leur développement. Cette circonstance suffit à expliquer l'étroitesse obligée de notre retable.

Aussi, lorsqu'il dut être enchâssé par Girardon, dans le nouvel autel du Saint-Ciboire, ses dimensions ne furent pas un des moindres embarras que l'on éprouva, et l'on n'imagina rien de mieux pour dissimuler le vide énorme qui allait exister de chaque côté, que de couvrir les murs de tapisseries de haute lisse, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Maintenant que nous avons établi et démontré que le retable a été fait aux dépens de la corporation des tanneurs [1] de Troyes, voyons où et à qui ils avaient pu s'adresser pour l'obtenir digne de leurs désirs et de leur opulence.

Était-ce à Paris? Mais au milieu du XVI^e^ siècle il n'y avait guère

[1] « L'autel de la Communion, dans l'église de Saint-Jean, est aussi de Girar- « don. Il y a conservé la Cène en albâtre de nos artistes du XVI^e^ siècle, qui l'a- « vaient exécutée aux frais de la communauté des tanneurs. » (Grosley, *Éphémérides*, t. I, p. 309.)

« Le retable était occupé par une *Cène* en albâtre de Dominique et Gentil, et « fait aux dépens de la communauté des tanneurs. » (Corrard de Bréban, *Notice sur l'œuvre de François Girardon*, p. 22.)

Digitized by Google

que Jean Goujon ou Germain Pilon qui eussent pu exécuter une œuvre aussi magistrale. Or ces grands artistes ne suffisaient pas à leurs travaux pour la cour de France, et outre qu'aucun document ne fait mention d'une pareille démarche, qui eût eu quelque retentissement, sinon à Paris, du moins à Troyes, il est bien évident que les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont ni de l'auteur des *Cariatides du Louvre* et de *la Fontaine des Nymphes*, aujourd'hui connue sous le nom de *Fontaine du marché des Innocents*, ni de celui du magnifique *Mausolée des Valois* et du délicieux groupe des *Trois Grâces;* ils procèdent en effet d'une autre manière, et sont incontestablement d'un autre ciseau.

Était-ce en Italie? Il faut bien convenir que leurs relations commerciales n'appelaient pas les tanneurs de Troyes de ce côté. Le soleil, en Italie, se charge d'habiller, pour ainsi dire, ses habitants; que seraient donc allés faire les cuirs et les souliers populaires de Troyes dans un pays où le peuple, encore aujourd'hui, ne porte que des sandales si pauvrement ajustées? Puis à qui, en Italie, se serait adressée la confrérie des tanneurs de Troyes, et quel sculpteur, même à prix d'or, eût consenti à travailler pour elle? Pouvons-nous oublier qu'au XVI^e^ siècle le mouvement des arts était immense en Italie, et que les rois et les princes, ces grands dispensateurs de la renommée et des plus hautes faveurs, se disputaient à l'envi les œuvres des artistes, qui, ne sachant comment répondre à leurs sollicitations, ne craignaient pas toujours de faire faire antichambre à leurs demandes, témoin cette lettre de François I^er^, remerciant le Sanzio de l'envoi de *la Sainte-Famille* du Louvre : « *Les hommes célèbres dans les arts, par-* « *tageant l'immortalité avec les grands rois, peuvent traiter avec eux* [1]. » Mais qui pourrait dire que Raphaël ou Michel-Ange eussent été aussi flattés de recevoir pareille lettre du bâtonnier des tanneurs de Troyes, *et de traiter avec lui?*

Il est vrai que la corporation des tanneurs aurait pu s'adresser à l'abbé de Saint-Martin-ès-Aires, au Primatice, qui avait dû séjourner plusieurs fois à Troyes, ne fût-ce que pour y percevoir

[1] *Musée national du Louvre, écoles d'Italie*, p. 150. Paris, 1849.

Digitized by Google

les revenus de son abbaye. Le Primatice, en effet, avait été appelé en 1531, à la cour de François Ier, pour y diriger les embellissements du château de Fontainebleau; puis, par suite de la jalousie du Rosso, il avait été envoyé, en 1540, en Italie, afin d'y recueillir des statues antiques dont le roi voulait orner son palais. Primatice, avec l'aide de Jacopo Barozzi de Vignola, s'était acquitté de sa mission avec un tel succès, que moins de quatre années lui avaient suffi pour réunir cent vingt-cinq statues et bustes antiques, ainsi que les creux de presque tous les chefs-d'œuvre du Capitole et du Vatican [1]. Pour le récompenser, François Ier l'avait nommé abbé commendataire de Saint-Martin-ès-Aires, et, vers la fin de 1544, il était venu à Troyes prendre possession de son bénéfice. Qu'y aurait-il eu d'étonnant qu'il eût apporté avec lui d'Italie des objets d'art, tels que statues, tableaux, bas-reliefs, parmi lesquels se fût trouvé le retable de Saint-Jean? La preuve, peut-on dire, s'en trouve dans l'admirable ordonnance de toutes les parties, dans la facilité du faire, la richesse et la profusion des ornements, le talent, et, pour ainsi dire, le génie qu'il a fallu à un artiste pour grouper les personnages et leur donner cette noblesse et cette justesse incomparable d'expression qui ne peut appartenir qu'aux artistes rompus à tous les principes et à toutes les habiletés de l'art? Puis, les représentations de statues antiques y abondent, il fallait les avoir vues, et ce ne pouvait pas être un modeste *imagier* d'une ville de France, perdue au milieu des plaines de la Champagne, qui aurait pu les imaginer et encore moins les reproduire. Malgré l'apparente vraisemblance de cette version, nous ne nous y arrêterons guère, car il faudrait d'abord savoir pourquoi le Primatice aurait enrichi Saint-Jean de pareils chefs-d'œuvre, plutôt que l'abbaye, dont il avait à se faire bien venir et pardonner, pour ainsi dire, son élévation inattendue. Il ne pouvait guère ignorer que les moines de Saint-Martin-ès-Aires n'étaient pas tellement pliés aux usages des cours qu'ils eussent accepté sans de vives protestations sa haute faveur et encore moins le partage léonin de leurs revenus ecclésiastiques

[1] Vasari, *Vie des peintres*, t. IX, p. 181.

Digitized by Google

avec un artiste étranger qui n'avait jamais reçu la tonsure. Ce qui le prouve, c'est qu'ils n'inscrivirent jamais sa prélature, sur leurs registres, que sous le nom de *Saint-Martin de Bologne*[1], et qu'ils furent loin de tirer gloire d'avoir à leur tête le peintre gracieux des Amours, des Diane de Poitiers en Vénus et de toutes les galantes mythologiades de Fontainebleau. Enfin, ce qu'il y a de plus décisif, c'est que le retable de Saint-Jean, ainsi que nous allons l'établir, était en place depuis plus de quatre années lorsque le Primatice fut nommé abbé de Saint-Martin-ès-Aires.

Ajoutons encore que, si ces bas-reliefs avaient été exécutés à Florence, on l'aurait su; ils ne seraient pas restés anonymes, parce que, indépendamment de leur mérite, ils eussent tiré une partie de leur valeur du nom illustre qui y eût été attaché et que la renommée n'eût pas manqué de répéter d'âge en âge jusqu'à nous.

Mais qu'est-il besoin d'aller à Florence chercher l'auteur de nos bas-reliefs? Est-ce qu'il n'y a que le ciel d'Italie qui ait la puissance d'inspirer un artiste et de lui apprendre à faire vivre et frissonner le marbre sous un ciseau? Notre généreuse France n'a-t-elle pas de tout temps suffi à cette tâche, et l'art dans son expression la plus haute a-t-il jamais cessé d'être un des fleurons de sa brillante couronne?

En effet, une des plus fausses idées qui puissent avoir cours est celle d'une prétendue renaissance des arts en France sous François Ier; aussi ne craignons-nous pas de dire que cette chimère ne souffre pas le plus léger examen, et que, si ce prince a été appelé le père des arts, ce n'est pas que sa gloire consiste à les avoir rétablis ou introduits parmi nous, mais à les avoir honorés. Les arts florissaient en France sous Louis XII, Charles V, Philippe le Bel, saint Louis, Philippe-Auguste et leurs prédécesseurs. Des guerres sanglantes, de cruelles invasions, leur avaient fait subir des éclipses momentanées; mais, aussitôt que le calme était revenu et que Dieu avait rendu des loisirs à nos pères, ces vaillants descendants des Gaulois, si passionnés pour la guerre et pourtant si épris d'art et de nouveautés, suivant l'immortel portrait que Jules César en a

[1] Courtalon, *Topogr. histor. de la ville de Troyes*, t. II, p. 269.

Digitized by Google

tracé [1], reprenaient bien vite leurs palettes et leurs ciseaux en déposant leurs épées.

Il existait donc partout en France, dans le cours du moyen âge, et assurément bien avant la Renaissance, des écoles indigènes d'artistes, notamment à Tours, à Chartres, à Blois, à Dijon, à Toulouse et à Troyes, assez riches de leur propre fonds pour n'avoir rien à emprunter à l'Italie. Que plus tard cette terre privilégiée, qui porta si noblement le double diadème des arts et de la poésie, ait accueilli leurs artistes ou leur ait envoyé les siens pour ranimer, au souffle d'un divin idéal, leurs flambeaux pâlissants ou près de s'éteindre, il n'en reste pas moins vrai qu'il y avait de nombreux artistes répandus dans toute la France, cherchant leur voie sans secours étranger et sachant la trouver avec une originalité étonnante. Et de même qu'à Brou Philippe de Chartres et André Columban de Dijon, répondant à l'appel de Marguerite d'Autriche, élevaient le tombeau de Philibert II, duc de Savoie, ce monument fameux de l'amour conjugal; qu'à Chartres Jean Texier ornait le chœur de la cathédrale de groupes en ronde bosse et de bas-reliefs qui sont des merveilles de naturel, de sentiment et de grâce; qu'à Tours Michel Columb exécutait le fastueux mausolée de François II, duc de Bretagne, et que Jean Juste, un des plus grands maîtres de la sculpture française, composait et sculptait, dans le recueillement de sa ville natale, le tombeau de Louis XII, le plus beau joyau, peut-être, de l'art délicat du xv^e^ siècle; qu'à Saint-Mihiel Ligier Richier enrichissait l'abbaye de cette ville du groupe colossal devenu célèbre sous le nom de *Sépulcre de Saint-Mihiel;* qu'à Sens Jean Cousin plaçait sur le tombeau de l'amiral Chabot cette belle, simple et noble statue en albâtre représentant l'amiral de grandeur naturelle, le coude appuyé sur son casque et comme près de s'endormir; de même il y avait à Troyes toute une pléiade d'artistes qui s'appelaient Christophe Molu, Bachot, Jacques Juliot, Dominique le Florentin et François Gentil.

[1] « Novis plerumque rebus student..... in bello versantur..... deum « maxime Mercurium colunt..... hunc omnium inventorem artium ferunt. »

Digitized by Google

Ce qui les soutenait, ces admirables artistes, ce n'était pas tant la piété individuelle, le faste des tombeaux, les opulentes corporations et les riches abbayes, que l'amour de leur art uni à une extrême modération de désirs. Ils savaient vivre modestement dans leur province, contents d'y exécuter les sculptures des autels et celles des mausolées, aux applaudissements de leurs concitoyens, qui, fiers de leurs talents, les traitaient avec une noble considération; témoin ce compte de l'église Sainte-Madeleine, où notre Dominique est dénommé *maître Dominique;* celui de Saint-Pierre, où Gentil est appelé *messire François Gentil;* l'épitaphe de Jacques Juliot, qui le qualifie de *noble homme;* témoin encore la ville de Toulouse faisant dorer, après la mort de Bachelier, toutes ses sculptures, si bien qu'un siècle après Hilaire Pater s'en plaignait en disant : *Mes patriotes gâtent ses plus beaux ouvrages avec le plâtre et la dorure*[1].

Ce sont donc les noms et les œuvres des artistes de l'école de Troyes qu'il nous faut maintenant passer en revue, afin d'apprendre à les connaître et de découvrir si, parmi ces artistes, il n'en était pas qui eussent été capables d'exécuter les magistrales sculptures de Saint-Jean.

Disons d'abord que nous ne croyons pas que les bas-reliefs de Saint-Jean soient de Christophe Molu, parce qu'il était imagier en bois, plutôt que sculpteur sur marbre ou sur pierre. Il vivait à la fin du XV^e^ siècle, et les premières années du XVI^e^ correspondent au temps de ses plus grands succès. « Nos aïeux, dit Gros-« ley, l'employaient à sculpter des tabernacles, des autels et des « retables distribués en compartiments ou en petites figures dé-« tachées et découpées. Le ciseau de Molu n'a ni dans le goût, « ni dans l'exécution, le mérite de celui de Dominique, ni de « Juliot; mais il rend bien les armes et les usages du temps. « On y trouve quelques heureuses expressions. Il fait honneur au « courage, à la patience de l'artiste et aux efforts que faisait l'art « pour sortir de la barbarie[2]. » Ses œuvres principales étaient d'ailleurs connues et nous savons qu'il avait exécuté pour le maître-

[1] Hil. Pater, *Songe énigmatique sur la peinture*, p. 30.

[2] Grosley, *Œuvres inédites*, t. II, p. 205.

Digitized by Google

autel de Saint-Remy un grand retable représentant la Passion dans ses moindres détails; qu'il était l'auteur d'un retable pour l'autel de Saint-Sébastien et d'un troisième retable pour l'autel de la Résurrection dans l'église de la Madeleine; enfin qu'on avait placé dans l'attique du jubé de Saint-Étienne un bas-relief de sa main, représentant le martyre de saint Étienne[1]. Mais nulle part nous n'avons vu qu'on lui ait jamais attribué les bas-reliefs de Saint-Jean, et il paraît d'ailleurs que tous *ces ouvrages, qui faisaient honneur au courage et à la patience de l'artiste*, n'étaient pas très-appréciés, puisque, dès le commencement du XVIII^e^ siècle, on avait relégué dans une chapelle secondaire le grand retable de Saint-Remy et détruit celui de Saint-Sébastien, si bien que Grosley, en présence de la disparition successive des grands travaux de Molu, ses meilleurs sans aucun doute, se croyait obligé de prendre leur défense en disant que quelques-unes de ses productions mériteraient d'être conservées comme monuments de l'histoire de l'art. Nous n'en dirons pas davantage sur Christophe Molu, car il est incontestable qu'il ne saurait être considéré comme l'auteur de nos bas-reliefs, qui ont toujours été tenus en trop haute estime pour qu'on pût les reléguer dans les curiosités de l'histoire.

Serait-ce Jacques Bachot qui les aurait sculptés? Il est bien peu connu, quoiqu'il soit né à Troyes. Il avait précédé Gentil, et son nom serait peut-être oublié si un écrivain nommé *Chateauron*, natif également de Troyes, dans le récit d'un pèlerinage qu'il fit en 1532 à l'abbaye de Saint-Nicolas en Lorraine, n'avait dit qu'une *représentation de la mise au sépulcre qui s'y voyait était l'œuvre de Jacques Bachot, tailleur d'images, un des plus singuliers ouvriers de France*[2]. Comme on ne connaît rien autre chose de lui, et que, d'ailleurs, il semble s'être expatrié et fixé en Lorraine, il est peu probable que nos bas-reliefs soient de lui.

Seraient-ils de Jacques Juliot? Ici, nous devons l'avouer, les raisons qui se présentent à l'appui de cette opinion paraissent plus sérieuses. Ainsi M. Arnaud, le savant et laborieux auteur du

[1] Archives de l'Aube, *Comptes des églises de Troyes*, passim.

[2] Chateauron, *Voyage à Saint-Nicolas*; Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, t. IV, *Bibl. lorraine*, col. 69.

Digitized by Google

Voyage archéologique dans l'Aube, le pensait, et sa compétence en matière d'art est tellement incontestable qu'une pareille attribution de sa part a beaucoup de gravité et mérite d'être examinée avec attention. Voici comment M. Arnaud s'exprime au sujet de Juliot :

« Quels qu'aient été le talent et la réputation d'un artiste, il est « bien près de rester dans l'oubli quand la plupart de ses ou- « vrages n'existent plus et qu'on ignore le temps et le lieu de sa « naissance.

« Tel eût été le sort de Juliot, si un morceau de sa main, échappé « aux ravages de la révolution, ne nous fournissait l'occasion de « rappeler son souvenir. C'est un bas-relief représentant la Cène « et qui se trouve dans l'église de Saint-Jean. Il mérite d'être pu- « blié et prouve que l'artiste connaissait l'Italie et y était allé pui- « ser quelques inspirations.

« Ce bas-relief était attribué par Grosley à Gentil de Troyes, « mais un dessin à la plume, portant la signature de Juliot, nous « apprend qu'il était l'auteur de cet ouvrage, dont le dessin offre « la première pensée; on n'y trouve d'ailleurs pour le style aucun « rapport avec les ouvrages de Gentil [1]. »

Nous nous demandons pourquoi M. Arnaud s'est arrêté à la Cène et n'a pas attribué les trois bas-reliefs à Juliot ? Est-ce parce qu'il les croyait d'auteurs différents? Ce serait une erreur, car, ainsi que nous croyons l'avoir établi, l'enchaînement des trois scènes est tel, le faire de l'artiste et les personnages sont tellement identiques qu'il est impossible de les isoler, et que l'auteur de l'un des bas-reliefs est assurément celui des deux autres.

Nous avouons cependant qu'en présence d'une affirmation aussi positive que celle de M. Arnaud nous nous sommes trouvé longtemps désarmé parce qu'elle paraissait renfermer la preuve la plus irrécusable qu'on puisse offrir à l'appui d'une attribution : un carton daté et signé de son auteur et venant s'adapter de tous points à une œuvre d'art demeurée anonyme. Nous savions de plus que Juliot était un artiste de talent, puisque c'était lui qui avait

[1] *Antiquités de la ville de Troyes*, p. 5.

Digitized by Google

sculpté le retable de l'abbaye de Larrivour, longtemps attribué par Grosley à Gentil et à Dominique, et dont le père Martène, à la fin du XVII^e siècle, parlait en ces termes : « Le retable de l'autel est « quelque chose d'admirable. Il est fait d'un jaspe de Venise; on « y voit la vie de la Vierge en bas-reliefs d'un travail qui semble « surpasser l'art. Toutes les figures sont admirables; il y en a, si « l'on en croit M. Girardon, le plus habile sculpteur de nos jours, « qu'on ne payerait pas leur pesant d'or[1]. » Grosley avait fini par reconnaître son erreur, car il disait, à la page 3 de ses *Éphémérides* de l'année 1765 : « Étonné de la prodigieuse quantité d'ou- « vrages que la tradition attribue à Dominique et Gentil, je n'ai « rien négligé pour acquérir quelques lumières sur les artistes « contemporains qui travaillaient, ou conjointement, ou en con- « currence avec eux. Cette recherche m'a procuré, de la part de « M. le prieur de Larrivour, l'original du traité, passé en 1539, « entre sa maison et Jacques Juliot, marchand tailleur d'images, « demeurant à Troyes, pour le retable dont il est parlé plus bas « à l'article de Saint-Nizier. Après avoir déchiffré ce traité, qui est « à peine lisible, j'en ai fait passer des copies à ceux qui forment « des recueils sur ces objets, en les invitant à recueillir tous les « documents relatifs à notre école troyenne. »

Juliot avait également exécuté, pour l'église de Saint-Nizier, un beau retable, dont Grosley nous a conservé la description : « On y « voit, disait-il, dans quatre compartiments chargés de person- « nages et accompagnés de bas-reliefs, les principaux événements « de la vie de la Vierge. Cette pièce d'albâtre oriental est d'une « moindre proportion, mais de la même main, du même goût et « de la même beauté que le retable de l'autel de l'abbaye de Lar- « rivour, à trois lieues de Troyes[2]. »

Heureusement, pour le véritable auteur des bas-reliefs de Saint-Jean, que non-seulement le dessin à la plume dont parle M. Arnaud existe dans la riche collection de notre excellent ami, M. Julien Gréau, mais encore que nous y avons découvert trois des bas-reliefs de l'ancienne abbaye de Larrivour, et que le retable

[1] *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, t. I, p. 94.

[2] Grosley, *Éphémérides*, 1766, p. 25 et 26.

Digitized by Google

de Saint-Nizier n'a pas entièrement péri, puisque le musée de Troyes a pu, il y a quelques années, recueillir des fragments de ce retable, retrouvés, d'une manière inattendue, sous le dallage de l'église même de Saint-Nizier. Il ne nous manque donc aucune des pièces de comparaison nécessaires pour établir si Jacques Juliot est vraiment l'auteur du retable de Saint-Jean.

Commençons par le dessin. M. Arnaud dit qu'il porte la signature de Juliot; nous en doutons très-fort, quoiqu'on y lise: *Noble Jacque Juilliot 1552, sculpteur.* Pour nous, c'est une attribution écrite par une main étrangère, rien de plus; car Juliot, signant un de ses cartons ne se serait pas qualifié de *noble :* c'eût été contraire aux habitudes de modestie des artistes du XVI^e^ siècle; encore moins eût-il écrit qu'il était sculpteur; il le savait trop bien pour croire que personne pût l'ignorer; et surtout, signant son nom, il n'en eût pas altéré l'orthographe et mis *Juilliot,* au lieu de *Juliot,* qu'on voit écrit sur un portrait contemporain, dont le dessin nous a été conservé par M. Arnaud [1], et sur la pierre tombale consacrée à sa mémoire à l'entrée du chœur de l'église de Saint-Urbain.

Examinons donc si M. Arnaud, qui n'a pas pris garde à ces détails, pourtant assez importants, a mieux vu le dessin et surtout s'il l'a attentivement comparé au bas-relief dont, suivant lui, il offrirait la première pensée.

Or je dois avouer qu'à l'exception du sujet, qui est identique, et de l'ordonnance, à peu près pareille, je ne trouve aucune ressemblance entre le dessin et le bas-relief de la Cène. A Saint-Jean, la salle du banquet a de la profondeur; deux rangs de colonnes, les premières cannelées, les secondes unies, précèdent les pilastres qui sont entre des portiques géminés formant le fond de la salle. Des chapiteaux aux volutes saillantes et aux sculptures d'une riche fantaisie surmontent les colonnes, qui soutiennent un attique alternativement fuselé et orné d'arabesques et un plafond divisé en caissons carrés, au milieu et sur les nervures desquels s'étalent ou courent des feuillages finement découpés. Tandis

[1] *Antiquités de la ville de Troyes.*

Digitized by Google

que, dans le dessin, la table est placée en avant de cinq portiques, qui sont appuyés sur de lourds pilastres doriques montant jusqu'à un plafond, dont les caissons sont uniformément décorés de cercles coupés, au quart de leur circonférence, par des plates-bandes droites. A chaque extrémité de la salle, s'élève en saillie une colonne corinthienne qui supporte un attique orné de feuillages courants, avec un vase au milieu, accosté de deux griffons. Quant à la table, elle est, au retable de Saint-Jean, soutenue sur des pieds d'une élégance exquise, se composant d'arcs-boutants feuillagés dans le style fleuri et touffu du XV^e^ siècle, et sur lesquels s'appuient des généis jouant de la flûte ou du tambourin. Des niches ornent les pieds-droits et l'artiste y a placé de ravissantes statuettes d'après l'antique. Dans le dessin, au contraire, la table est supportée par des pieds en gaîne, terminés par des mascarons et des volutes fantastiques qui annoncent déjà la dégénérescence de l'art charmant de la renaissance. Puis, dans le dessin, la nappe est trop longue, elle laisse à peine entrevoir les pieds des convives, tandis qu'à Saint-Jean elle a la mesure voulue, et ne masque ni un pied, ni une jambe, ni une draperie.

Enfin, à Saint-Jean, le Christ tient son calice de la main droite, et, inclinant doucement la tête pour éviter sans doute de laisser tomber un regard accusateur sur Judas, il lève la main gauche de son côté en paraissant dire: *l'un de vous me trahira!* Saint Jean croise les bras et sa physionomie exprime la plus profonde douleur; Judas, debout à l'extrémité de la table, avance la main vers un des plats. Dans le dessin, au contraire, Jésus étend les bras et lève les yeux au ciel, saint Jean appuie sa tête sur lui, et Judas, mécontent, semble faire un mouvement en arrière, en sorte que, si nous voulions relever, l'une après l'autre, toutes les différences, nous ne trouverions ni un personnage, ni une attitude, ni même un seul détail conformes.

Nous avons donc le droit de dire que jamais œuvres ne furent plus dissemblables, et qu'assurément ce n'est ni la même pensée qui a conçu, ni la même main qui a exécuté le dessin que nous venons de décrire et le bas-relief de la Cène de Saint-Jean.

Digitized by Google

Mais ce n'est pas tout encore, et, puisque nous analysons le dessin dont il s'agit, il me semble que nous ne saurions plus longtemps différer une remarque décisive, c'est qu'il est daté de 1552, tandis que le retable de Saint-Jean, ainsi que nous allons bientôt l'établir, était, depuis l'année 1542, terminé et mis en place. Nous aurions pu nous contenter d'une preuve qui constitue ce dessin en retard de dix ans sur le bas-relief, si nous n'avions tenu à contrôler attentivement l'opinion de M. Arnaud, pour démontrer son erreur et écarter à tout jamais ce dessin de la question d'attribution des bas-reliefs de Saint-Jean.

Cela établi, voyons donc si l'étude des bas-reliefs de Larrivour et de Saint-Nizier sera plus favorable à Juliot.

Les bas-reliefs de Larrivour, qui, au dire de dom Martène, avaient charmé Girardon lui-même, existent encore, avons-nous dit. Deux d'entre eux ont été retrouvés à Larrivour, lors des fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'ancienne abbaye; le troisième avait été apporté à Troyes et donné au dernier curé de Saint-Nicolas. M. Julien Gréau, qui possédait depuis longtemps les deux premiers, frappé de l'air de famille du troisième, l'a également recueilli et nous a ainsi procuré le moyen de connaître Juliot dans une de ses œuvres les plus vantées.

Le premier bas-relief contient deux scènes: d'abord la Naissance de la Vierge, avec sainte Anne, couchée sur un lit entre des couvertures et appuyée sur un oreiller; une servante est auprès d'elle; ensuite l'Entrée de la Mère de Dieu dans le temple; on y voit le temple, les degrés d'un escalier y conduisant; le prophète Zacharie, debout à la porte et revêtu de ses habits pontificaux; la sainte Vierge, âgée de trois ans, montant les degrés; derrière elle, Joachim la regardant. Dans ce bas-relief, la sainte Vierge, qui était sur les premiers degrés, a complétement disparu.

Le second bas-relief représente le Mariage de la sainte Vierge et de saint Joseph, avec les mêmes détails à peu près que dans un vitrail de Saint-Martin de Troyes; puis l'Annonciation; Marie, agenouillée sous un vaste baldaquin, et l'ange lui annonçant qu'elle a été choisie pour être la Mère du Fils de Dieu.

Le troisième bas-relief, auquel manque la partie centrale, devait

Digitized by Google

représenter l'Adoration des Mages, dont on voit les gardes assez bien conservés.

Or j'ai très-attentivement étudié ces trois bas-reliefs, qui sont en marbre blanc; j'y trouve de l'adresse, un faire assurément habile, une facilité séduisante, mais pas de correction, de la sécheresse, de la minutie et malheureusement aussi un dessin tellement flottant que les proportions varient d'une scène à l'autre sans respect pour l'identité des personnages. Et comme la raison de ces variantes dans un même monument et dans des scènes qui se suivent et s'enchaînent ne saurait s'expliquer, elles ne peuvent être attribuées qu'aux entraînements d'un ciseau qui, dans la rapidité de ses évolutions, grandissait ou rapetissait involontairement les personnages, ou qu'à l'insuffisance des études premières. On sent d'ailleurs, en examinant ces morceaux, que l'artiste devait faire vite, par conséquent de pratique, sans modèles ni maquettes préalables.

Ces défauts, je les retrouve également dans les bas-reliefs de Saint-Nizier. Eux aussi pèchent par l'arrangement, et les scènes y manquent d'unité. J'y vois, pour ainsi dire, confondus et mêlés, l'enfant Jésus entre Marie sa mère et sainte Élisabeth, une jeune fille descendant les marches d'un escalier, une mère allaitant son enfant et des spectateurs en costume du XVI^e^ siècle regardant aux fenêtres. Que font en haut ces deux anges qui se tiennent sous le bras et, au-dessous du groupe de la Vierge, cet ange entr'ouvrant un livre devant un de ses collègues? Est-ce pour y trouver l'explication de ce qui se passe autour de lui? Puis, quelle mollesse dans le modelé des mains et en même temps quelle roideur dans les doigts! Ici encore, le dessin est incertain, le ciseau hésitant et, au lieu de dominer le marbre il semble se plier à toutes ses exigences. Ce n'est pas ainsi que procèdent les grands artistes : *Je traite le marbre en ennemi qui me cache ma statue,* disait Michel-Ange. Et notre Pujet : *Sachez que le marbre tremble devant moi, pour si grosse que soit la pièce.* Pourquoi les personnages du retable de Saint-Nizier sont-ils tantôt en ronde bosse et tantôt en bas-relief, et leurs jambes si longues et parfois si volumineuses? La science du nu est donc à peu près absente, et il semble que l'on

Digitized by Google

ait devant les yeux des vêtements drapés en façon de personnages plutôt que des figures vivantes.

Que si, après avoir quitté ces sculptures, l'on revient aux bas-reliefs de Saint-Jean, quelle unité n'y trouve-t-on pas! Comme chaque personnage est à sa place et concourt admirablement à l'ensemble! Quelles expressions senties, quelle noblesse d'attitudes, quel esprit dans la touche et pourtant quel modelé ferme et simple tout à la fois! quelle justesse dans les proportions, quelle délicatesse dans les mains, quelle finesse dans les pieds! Ici, tout parle, tout émeut, tout entraîne; on croit assister à ce drame touchant et terrible! C'est bien avec cette humilité que Jésus a dû laver les pieds à ses disciples, avec cette douceur attristée qu'il leur a annoncé sa mort prochaine, causée par la trahison d'un des siens; avec cette violence désespérée que Judas est venu confesser son crime, avec ce dédain sardonique qu'il a été reçu. Le grand artiste qui a conçu et exécuté ces bas-reliefs avait l'inspiration, il avait le génie, et il lui avait fallu de plus un travail opiniâtre et l'étude des grands modèles pour développer ses heureuses qualités.

D'ailleurs, en recherchant dans les comptes de Saint-Jean, nous ne trouvons le nom de Juliot mentionné qu'une seule fois, encore est-ce en 1511 :

« Payé à Jacques Juliot, tailleur d'ymaiges, pour avoir retaillé « ladicte table (de l'autel N. D.) et enrichie de brodures et autres « ouvraiges, et avoir fait deux parquects de pierre à plusieurs « ymaiges eslevés, mis par hault aux deux bouts à ladicte table, « et fait cinq entrepieds soulz la grande N. D. et anges estans « au-dessus de ladicte table, la somme de LXIX livres XV s. [1] »

Il n'est pas question de Juliot dans les comptes de Saint-Nicolas, Saint-Pantaléon et Saint-Pierre, et nous ne trouvons son nom cité qu'une seule fois dans ceux de Sainte-Madeleine, encore est-ce à propos d'une dépense de maçonnerie exécutée au portail, afin, dit le compte, *de rependre les portes neufves que l'on a faites* :

« En la semaine commençant le XIII^e^ jour d'avril 1516,

« Payé à Jacques Juliot, tailleur d'ymaiges, demourant près Saint-

[1] Archiv. de l'Aube, *Saint-Jean*, reg. 522.

Digitized by Google

« Urbain en la rue Moyenne, pour quatre petitz blocz de pierre « de Tonnerre pour ledict portail, LIX livres [1]. »

Or, pour avoir pu enrichir la table de l'autel Notre-Dame de Saint-Jean de bordures et d'images dès l'année 1511, il fallait que Juliot ne fût pas très-jeune et nous allons bientôt voir, par la date incontestable de nos bas-reliefs, que Jacques Juliot devait être âgé à l'époque où fut exécutée une œuvre qui décèle l'imagination et la verve de la jeunesse.

Juliot était donc né à Troyes, dans le dernier quart du XV^e^ siècle, puisque, dès le commencement du XVI^e^, il était en possession de la faveur publique et qu'il « sculptait, pour cette ville et ses envi« rons, des images et des bas-reliefs, remarquables par la finesse « et la facilité [2]. » C'est M. Arnaud lui-même qui le dit, en ajoutant qu'il l'a appris par plusieurs marchés faits entre Juliot et différentes maisons religieuses.

Puis M. Arnaud, frappé comme nous de ces étonnantes reproductions de statues antiques, ajoute : « Le bas-relief de la Cène « prouve que *l'artiste connaissait l'Italie et qu'il y était allé puiser quel« ques inspirations.* » Mais, comme il ne détermine pas l'époque du voyage, nous avouons que nous hésitons à croire qu'un artiste, attaché, dès 1511, à des travaux importants dans les églises et les environs de Troyes, les ait tout à coup abandonnés, afin de se perfectionner dans un art où il devait se croire d'autant plus habile qu'il était recherché de tous côtés pour l'exécution de grands travaux.

Enfin, et c'est par là que nous finissons, puisque Juliot avait, comme dit M. Arnaud, *sculpté plusieurs bas-reliefs remarquables*, comment expliquer qu'aucun auteur contemporain ne parle de lui, pas plus que nos vieux chroniqueurs, ni plus tard Girardon, admirateur si enthousiaste des bas-reliefs de Saint-Jean qu'il voulait faire en leur honneur le sacrifice du maître-autel décoré par lui et qui avait été élevé en 1664 sur les dessins de Noblet, architecte des ouvrages publics de Paris. On savait que le retable

[1] Archiv. de l'Aube, *Fonds de Sainte-Madeleine*, reg. 858.

[2] Arnaud, *Antiq. de la ville de Troyes*, p. 5.

Digitized by Google

de Larrivour et celui de Saint-Nizier, étaient de Jacques Juliot, et cependant, dès le milieu du XVIII^e^ siècle, Grosley se plaignait du peu de soin que l'on apportait à la conservation du premier, ce qui devait, disait-il, procurer *incessamment la destruction de tout le reste*, et de ce qu'on *avait relégué le second dans une petite chapelle collatérale*[1].

Il est donc certain que le nom de Juliot aurait disparu sans sa tombe, qui est à Saint-Urbain, parce que ses œuvres n'appartiennent pas au grand art et qu'elles ne l'ont pas suffisamment soutenu. C'est donc le cas de dire qu'en quelque estime que ses contemporains l'aient eu, Juliot a fait paisiblement dans sa ville natale son métier de marchand tailleur d'images, mais qu'il ne s'est jamais senti attirer vers les éblouissantes visions d'un idéal supérieur, ni toucher par cette flamme d'en haut, qui fait les grands artistes, et qu'on nomme le talent quand elle n'est pas le génie.

Puisque les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont pas de Juliot, seraient-ils de Dominique et de Gentil, ainsi que Du Halle, Grosley et Courtalon, l'ont successivement répété? Sachons d'abord quels étaient ces artistes dont les œuvres sont chez nous considérables, et dont pourtant la renommée n'a guère franchi les étroites limites de notre province de Champagne.

Le premier, Dominique *del Barbiere*, ou *Domenico Rinuccini*, plus connu sous le nom de *Dominique le Florentin*, était né à Florence dans les premières années du XVI^e^ siècle. Il avait grandi dans la contemplation des antiques et dans l'étude de l'œuvre grandiose de Michel-Ange, qui était dans toute la force de l'âge et du talent lorsque Dominique entrait dans la vie. Puis il était devenu l'élève de Primaticcio, qui, architecte autant que peintre et sculpteur, avait besoin de talents éprouvés pour conduire à bonne fin les immenses travaux entrepris par lui à la cour de François I^er^.

Il l'avait donc accompagné en France, et, après avoir concouru pour une très-large part aux décorations et aux sculptures exécutées à Meudon et à Fontainebleau, sur les dessins du Prima-

[1] Grosley, *Éphémérides*, 1765, p. 23.

Digitized by Google

tice, il avait suivi son maître à Troyes, lorsqu'il y était venu prendre possession de son abbaye. Dominique avait trouvé là toute une série de travaux intéressants à exécuter et plus d'indépendance peut-être qu'auprès du directeur des bâtiments royaux de François Ier. Personne n'avait encore osé dire *notre ennemi c'est notre maître*, mais le sentiment avait devancé la formule, et Dominique avait été heureux de s'affranchir d'une tutelle devenue pour lui pesante. Il s'était donc mis à l'œuvre, et, ses travaux croissant chaque jour avec sa renommée, il avait été recherché à l'envi par les riches abbayes, les églises et les corporations de Troyes. Il ne suffisait plus à ses commandes, lorsque, jetant les yeux autour de lui, il rencontra un artiste plus jeune que lui de quelques années, unissant à la plus heureuse imagination la sûreté magistrale d'un ciseau déjà façonné à la grande sculpture : c'était François Gentil, qui, né sur les confins de la Champagne et de la Bourgogne, avait puisé dans l'accident de sa naissance les doubles rayons de son génie, la facilité, l'esprit, la grâce naïve, relevée par la verve et la fougue d'une nature éminemment impressionnable, mais généreuse jusque dans ses emportements. François Gentil était d'une famille originaire des Riceys [1]. Son père, nommé *Edme Gentilz*, était un de ces modestes artistes que les ressources et les travaux mieux payés d'une grande ville avaient, au commencement du XVIe siècle, attiré à Troyes, car nous trouvons, dès l'année 1520, son nom mentionné dans la cathédrale de Troyes :

« Payé à Edme Gentilz, paintre, pour la peinture des deux « clefs, ensemble le feuillage et escussons entaillés pour les deux « voltes de la chapelle Droyn, esquelles clefs sont les armes du « révérend père en Dieu monseigneur de Troyes et Droyn de « la Marche. Par marché païé x l. [2] »

A quelle époque François Gentil était-il né? On l'ignore. Toutefois ses premiers travaux et la date de sa mort, arrivée en 1588, peuvent faire présumer qu'il était né vers 1510. A quelle école s'était-il formé? On ne le sait pas davantage; seulement il est assez

[1] *Biograph. univ.* deuxième édition, t. XVI, p. 191.

[2] Archives de l'Aube, *Comptes de la fabrique de l'église de Troyes*, du dimanche après la Madeleine 1520, et au même jour 1521.

Digitized by Google

probable qu'à la faveur des guerres d'Italie il avait visité Milan, Bologne, Rome, Florence, et reçu peut-être les conseils du Buonarotti, puisque ses œuvres reflètent la fierté, le grand style, l'exécution large et hardie, et parfois la sombre majesté du maître de Florence.

Dominique avait donc été charmé de se lier avec un artiste de Troyes, connaissant comme lui l'Italie, comme lui épris des beautés de l'antique, ayant comme lui le culte du grand artiste de Florence; et leur amitié, fortifiée et grandie dans une parfaite communauté de sentiments et de vues, avait produit le concours bien rare de deux artistes si intimement unis dans quelques-unes de leurs œuvres qu'il serait impossible aujourd'hui de faire la part de l'un ou de l'autre. Il est à croire, toutefois, qu'à Gentil, qui était, comme Michel-Ange, sculpteur et architecte, appartenait plus spécialement l'ordonnance générale des compositions et tout ce qui en elles exigeait de l'accent, de la force et de l'énergie, et que Dominique se réservait l'exécution des parties qui demandaient de la délicatesse, de la suavité et les caresses d'un ciseau plus doux. Ce qui demeure assuré, c'est que les travaux de Dominique, dans les palais de Meudon et de Fontainebleau, avaient été regardés comme autant de chefs-d'œuvre, et que François Ier, émerveillé de son talent, l'avait mandé de Troyes, mais qu'il avait constamment refusé de quitter sa patrie d'adoption.

Quant à Gentil, après avoir enrichi nos églises de nombreux bas-reliefs et statues, fait plusieurs mausolées et entre autres celui du cardinal de Givry, qu'on admirait avant la révolution dans la cathédrale de Langres, il était allé dans cette dernière ville sculpter, pour l'église de Saint-Martin, un Christ plus grand que nature, qui est peut-être son chef-d'œuvre, parce qu'il réunit toutes les perfections, noblesse des lignes, vérité des proportions, justesse des attaches, expression au plus haut point douloureuse, et qu'au dire des maîtres de la sculpture c'est peut-être le plus admirable Christ qu'il y ait en France. Au surplus, l'école des beaux-arts de Paris, qui tient à réunir pour ses élèves les plus fameux modèles de la sculpture de tous les temps, en avait jugé ainsi, puisqu'elle avait décidé, il y a quelques années, que ce Christ

Digitized by Google

magnifique serait moulé et même coulé en bronze, quoique nous ne saurions dire si ce projet a reçu son exécution.

Toutefois, que parlons-nous du Christ de Langres? N'avons-nous pas à Troyes le Christ à la colonne, d'une si émouvante expression dans sa pose accablée! Ah! que c'est bien là l'Homme-Dieu, prêt à succomber sous le poids de la fatigue morale, plus encore que sous celui des outrages. Comme on sent la toute-puissance dans cette tête que la douleur incline, mais que la résignation va relever. Il semble que Jésus délibère avec lui-même s'il ne brisera pas les indignes liens qui l'attachent à la colonne, et si, comme Samson, il ne fera pas tomber la salle du festin sur ce monde coupable qu'il est venu sauver. Non, cependant, son Père l'a voulu; il l'a promis, il accomplira le sacrifice, la mort sera un instant maîtresse de ce corps que Gentil a deviné; car, après l'Ascension, nul œil humain n'a pu le voir, et il a été emporté triomphant jusqu'aux cieux. Est-ce une œuvre assez vue, assez admirée parmi nous, et cette sublime statue, qu'une enluminure déplorable défigure, reprendra-t-elle un jour sa noble physionomie? Qu'il nous soit permis de l'espérer pour l'honneur de notre ville et pour le respect d'un ouvrage qui le dispute, par sa grandeur et sa majesté, aux plus belles statues que nous ait léguées l'antiquité, si même elle ne les dépasse. Le Jupiter du Vatican, sans doute, est magnifique; toutefois il n'est qu'un homme revêtu de toutes les beautés du corps humain et, je n'y rencontre ni cette intelligence, ni ce regard qui ébranlait l'Olympe, *nutu tremefecit Olympum*, tandis que le Christ à la colonne unit la pensée aux plus idéales perfections; il respire, il souffre, et la pierre a gardé tous les frémissements d'une âme divine qui a consenti à subir les outrages des hommes quand il lui aurait suffi d'un seul mouvement de sa volonté pour les anéantir eux et le monde.

Voilà donc quels sculpteurs, nous devrions dire quels grands maîtres la ville de Troyes possédait au xvi^e^ siècle; aussi, qu'avait-elle besoin d'aller au loin chercher des artistes pour embellir ses églises et décorer ses autels? C'est pourquoi tous ceux à qui il était donné de les visiter ne s'y trompaient pas : ni le chevalier Bernin, qui, retournant en Italie, s'était arrêté à Troyes pour

Digitized by Google

voir et dessiner les bas-reliefs et les statues de Gentil et de Dominique, et qui s'en arrachait à regret, après un séjour de deux mois en disant, quoiqu'il fût *parcus laudator et infrequens*[1], que *Troyes était véritablement une petite Rome;* ni Girardon, que leur vue entraînait irrésistiblement vers la sculpture et qui abandonnait sa ville natale pour entrer dans l'atelier des Anguier; ni Sauval, ni dom Martène, ni Piganiol, dont nous allons bientôt reproduire les éloges.

Et comme on les aimait, comme on en prenait soin de ces belles choses! et non-seulement on employait un peintre-verrier pour réparer ou *raccoutrer,* comme on disait alors, le moindre accident survenu aux verrières, mais on préférait *payer dix sous aux clercs, le jour des brandons, pour boucher les saints,* que de laisser une main profane s'approcher de ces fragiles merveilles. *On faisait dorer par maître Dominique l'autel de Saint-François,* et, afin qu'une douce et sereine lumière vînt illuminer tous ces chefs-d'œuvre, *les marguilliers de Saint-Jean, au mois d'octobre 1559, faisaient blanchir la nef de la vieille église et les hautes et basses chapelles, et pour ce ils donnaient 100 livres,* et, attendu qu'il avait pu tomber un peu de poussière sur les retables et les statues, *on achetait à Camus, pelletier, des queues de renard moyennant dix sous, afin d'épousseter les ymages*[2]. Avons-nous une pareille sollicitude aujourd'hui? Je me contente de faire la question sans oser la résoudre.

Si donc nous avions voulu accepter une opinion toute faite, nous aurions pu poser ici la plume et nous contenter de dire, puisque les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont, ni de Christophe Molu, ni de Bachot, ni de Jacques Juliot, il faut qu'ils soient nécessairement de Dominique et de Gentil. Mais nous avons pensé que des conjectures, quelque plausibles qu'elles soient, ne sauraient suffire à l'impartialité de l'histoire, et, puisqu'on la représente tenant des tablettes de bronze, il faut bien que les documents qu'on lui apporte soient sévèrement vérifiés pour être dignes d'y être inscrits.

Nous avons donc continué nos investigations, et nous avons eu

[1] Grosley, *Éphémérides,* 1764, 65.

[2] *Comptes de la fabrique de l'église Saint-Jean,* passim.

Digitized by Google

le bonheur de rencontrer des documents qui vont droit à la question qui nous occupe. Ainsi nous avons d'abord découvert qu'au mois de septembre 1536 la vitre de la chapelle des tanneurs, à Saint-Jean, avait été donnée par la femme de Jean Festuot, tanneur [1].

Ce qui nous autorise à penser qu'à la suite du terrible incendie qui avait éclaté à Troyes, le 24 mai 1524, et dévoré presque entièrement la partie haute de la ville, et notamment les églises de Saint-Nicolas, Saint-Pantaléon, et moitié de l'église Saint-Jean, à partir du grand portail, toutes les chapelles entourant le chœur avaient dû être refaites [2]. Puis un autre motif était encore venu s'ajouter pour hâter cette réfection des chapelles latérales, c'est que la réforme faisait de grands progrès et que les protestants avaient osé présenter à Charles-Quint, présidant la diète d'Augsbourg, la fameuse confession de foi rédigée par Mélanchthon et signée par trois électeurs, cinquante-neuf évêques et abbés, cinquante-cinq princes, comtes et barons, et trente-neuf villes impériales. Le catholicisme s'était donc senti attaqué dans son existence même, et partout en Europe, et surtout en France, il avait fait d'immenses efforts pour appeler à lui ou retenir les esprits ardents ou inquiets prêts à l'abandonner. Et comme rien n'est plus propre à ranimer la foi chancelante que les sacrifices que l'on s'impose pour elle, l'église de Saint-Jean avait fait un appel pressant à ses nombreuses corporations et confréries afin de donner au culte un éclat et un lustre nouveaux. On avait donc refait à neuf la plupart des chapelles, celle des tanneurs était du nombre, et, les vitraux destinés à orner la fenêtre ayant été prêts avant le

[1] *Ms. de Sémillard*, t. II.

[2] « L'an mil v^c^ XXIII, XXIV^e^ jour de may, par gens iniques, pervers et remplis « de malice, ennemis mortels du royaulme de France, Hannoiers, Barbançons, « Armagnacs, Bourbonnois, Lymosins et aultres ennemyns de Champaigne et « ayans la noble ville de Troyes, chef de toute la Champaigne, pour recom- « mandée, fut audict jour ladicte ville fort domachiée et en icelle fut mis feu si « horrible et véhément appelé *feu d'Arirain id est de Trecis*, en plus de cent « places pour celle nuyt, tellement que par iceluy feu furent sept ecglises con- « sumées et mises en ruines, assavoir : l'église Sainct-Johan, S. Pantalhéon, S. Ni- « colas, le Temple, S. Esprit, S. Bernard. » (*Archives historiques de l'Aube*, p. 440.)

Digitized by Google

retable ils avaient été mis en place en septembre 1536, un mois environ avant la fête de la communauté des tanneurs.

Puis, le retable fini et posé, la chapelle avait été terminée, et, comme les grands travaux amènent toujours des dégradations après eux, il avait fallu réparer la verrière donnée par la femme de Jean Festuot, aussi lisons-nous, dans les comptes, qu'il avait été payé, en 1540, à François Potier, « verrier demourant à Troyes, la somme « de cv sous pour avoir raccoustré une verrière étant en la cha- « pelle des tanneurs. »

Les travaux s'étaient continués dans les autres chapelles, qui avaient été successivement restaurées et embellies par les corporations auxquelles elles appartenaient, et, lorsque tout avait été fini, une imposante cérémonie avait eu lieu à Saint-Jean, ainsi que le constate notre livre de comptes dans un article d'une éloquente précision :

« Le 11 décembre 1542, furent bénis à Saint-Jean sept autels « qui sont aux environs du chœur, savoir : l'autel de Saint-Sébas- « tien, l'autel de la Sainte-Couronne, l'autel de Sainte-Anne, ceux « de Sainte-Barbe, du Saint-Esprit, de la Trinité, de la chapelle « des tanneurs, par Odard Hennequin, évêque de Troyes, assisté « de plusieurs chanoines de Saint-Pierre, qui, après la céré- « monie, furent traités à dîner par M. Le Tartier, curé de Saint- « Jean, en la maison de sa mère. La dépense du festin fut faicte « par MM. les marguilliers et monta à 39 livres 8 sous[1]. »

Ainsi voilà qui est certain, c'est de 1535 à 1540, ou dans l'année 1542 au plus tard, que le retable de Saint-Jean a été exécuté, et par suite il est matériellement impossible que Dominique y ait pris la moindre part, puisque nous avons vu que c'était seulement à la fin de l'année 1544 ou au commencement de 1545 qu'il était arrivé pour la première fois à Troyes, à la suite du Primatice.

Interrogeons maintenant notre monument, et voyons s'il ne corroborerait pas cette date de 1535 à 1540?

[1] *Manuscrit de Breyer; — Manuscrit de Sémillard*, appartenant à la Bibliothèque de Troyes.

Digitized by Google

Le Christ, dans le bas-relief de la Cène, tient, de la main droite, un calice dont la coupe a été brisée, mais dont le pied, le nœud et la hauteur suffisent à indiquer un calice du commencement du XVI^e^ siècle. Un des apôtres, debout à l'extrémité de la salle, présente un véritable vidrecome allemand, dont le galbe et les dimensions appartiennent à la même époque [1]. Les deux aiguières qui sont sous la table de la Cène, l'aiguière et le bassin gaudronnés du Lavement des pieds ressemblent à s'y méprendre aux modèles un peu massifs qu'exécutaient, soit en argent, soit en étain, les orfévres qui florissaient sous François I^er^, et qui n'avaient pas encore subi l'influence de l'école de Fontainebleau, où d'ailleurs Benvenuto Cellini n'était arrivé qu'en 1540 [2]. Les aumônières brodées de perles que tient Judas dans la Cène et le Lavement des pieds, ainsi que le chapelet ou patenôtre qu'élève dans sa main un des apôtres debout dans la Cène, sont également du commencement du XVI^e^ siècle, et l'on retrouve dans un tableau de l'école de Van Eyck, appartenant à M. Verhelst de Gand, les mêmes objets figurés trait pour trait. Il n'est pas jusqu'au couteau à lame turque que tient l'apôtre saint Pierre dans la Cène qui ne précise d'une façon indubitable l'époque de nos bas-reliefs, puisqu'il rappelle le cimeterre des Turcs et l'alliance monstrueuse de François I^er^ avec Soliman, contractée en haine de l'Autriche, ainsi que l'envahissement de la Hongrie par les Osmanlis, et l'épouvante de toute l'Europe en 1532, lorsqu'elle eut appris que Soliman s'avançait à la tête de trois cent mille hommes pour conquérir l'Allemagne. L'aumônière à ressort [3] de Judas, dans le troisième bas-relief, n'est-elle pas de la première moitié du XVI^e^ siècle?

Quant aux costumes et aux coiffures des femmes du même bas-relief et à celui de Judas dans le Lavement des pieds et le troisième bas-relief, je les retrouve identiques dans les toiles peintes de l'Hôtel-Dieu de Reims, qui datent de 1525 à 1530, puisqu'elles

[1] Jules Labarte, *Collection Debruge-Duménil*, pl. I, n° 2.

[2] Benvenuto Cellini, *Della sua vita*, p. 171, 196.

[3] Ferdinand Séré, *Le moyen âge et la renaissance*, t. III. *Modes et costumes*, pl. 26.

Digitized by Google

furent faites par les ordres et aux dépens de messire Robert de Lenoncourt, mort archevêque de Reims en 1531 [1]. Ce sont les mêmes arrangements de toques et de cheveux, les mêmes sandales à retroussis ornementés, les mêmes agrafes entourées de perles que dans les *quatre histoires de la vie de la bonne sainte Suzanne, Judich et Holofernes, l'histoire d'Hester,* des toiles peintes de Reims. S'il y a quelques différences, elles tiennent seulement à ce que l'auteur de nos bas-reliefs avait voulu faire un peu d'archaïsme afin de reculer ses personnages dans les hautes époques et de les judaïser davantage. Mais il avait été ramené malgré lui à des costumes contemporains, en sorte que les manches des deux femmes sont exactement taillées sur le patron de celles des princesses de la cour de François Ier, ainsi qu'on peut s'en convaincre en parcourant les différentes planches du tome V des *Monuments de la monarchie française* de Montfaucon.

La mitre du prince des prêtres est encore de la Renaissance; elle retrace, par la forme, sa hauteur et ses broderies, soit la mitre précieuse donnée avant le milieu du XVIe siècle à la cathédrale de Reims, par le cardinal de Lorraine, et qui était estimée, dans un inventaire de 1659, 45,000 livres, soit les mitres des évêques siégeant à la gauche de François Ier, dans la représentation de l'arrêt de condamnation du connétable de Bourbon, parmi lesquels, pour le dire en passant, siégeait l'évêque de Troyes, quoiqu'il ne fût pas pair du royaume. Cette forme de la mitre est très-caractéristique, puisque ce n'est que plus tard que les mitres reprirent la forme haute de celles du XVe siècle, tout en restant moins effilées au sommet.

Le costume du guerrier qui se tient derrière le grand prêtre ne rappelle-t-il pas complétement les guerriers que le XVIe siècle s'est tant plu à reproduire sur les meubles, les tapisseries, les sculptures et jusque sur les monuments de cette époque? Si nous pouvions en douter, nous n'aurions qu'à jeter les yeux sur un livre imprimé à Rouen en 1551, et représentant Henri II faisant, le 2 octobre 1550, après la reddition de Boulogne par les Anglais,

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims,* par Louis Paris et C. Leberthais.

Digitized by Google

son entrée triomphante dans la ville de Rouen, sur un char appelé *le char d'heureuse fortune*, traîné par deux chevaux, conduits à la main par un guerrier ayant même barbe, même cuirasse, même jupe flottante, mêmes pieds nus et mêmes ornements de jambe que le guerrier de notre troisième bas-relief[1]. Si nous mentionnons ce livre, c'est pour montrer qu'imprimé dans une ville de province, quelques années après nos bas-reliefs, il n'avait rien imaginé et n'avait certainement reproduit que des types depuis longtemps consacrés. Puis nous voyons, derrière le grand prêtre et derrière le guerrier du troisième bas-relief, deux personnages coiffés de toques à plumes en tout semblables à celles que portaient le roi et les seigneurs de la cour au commencement du XVI^e^ siècle, et elles sont d'une forme et d'une tournure trop significatives pour que nous croyions devoir insister sur ce témoignage contemporain du règne de François I^er^.

Enfin l'architecture qui règne dans les trois bas-reliefs est celle dite *à plein cintre*, qui prévalut au commencement du XVI^e^ siècle, dont Saint-Eustache de Paris est un parfait modèle, et qui, mêlant le sacré au profane, ajustait un chapiteau ogival aux crossettes saillantes et aux volutes capricieuses sur une colonne corinthienne ou dorique. Or on sait que la nef de Saint-Eustache fut élevée dans la première moitié du XVI^e^ siècle, puisque les quatre premiers autels furent consacrés en 1549.

C'en est donc assez sur ce point, nos bas-reliefs sont nos témoins, attendu qu'eux-mêmes nous révèlent qu'ils ont été sculptés entre l'année 1535 et l'année 1540, époque à laquelle François Gentil était dans toute la force de l'âge et du talent.

Je trouve au surplus dans la comparaison des bas-reliefs de Saint-Jean avec le Christ à la colonne de Saint-Nicolas une preuve plus décisive encore de leur commune origine, c'est qu'il y a dans la Cène un apôtre assis à la droite de saint Pierre qui est assurément le prototype du Christ à la colonne. Et, comme je voulais étudier ce rapprochement tout à mon aise, j'ai pris le parti de faire mouler par un artiste habile l'apôtre de la Cène et le buste du Christ à la colonne, afin de pouvoir les placer l'un à côté de

[1] Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. V, pl. v.

Digitized by Google

l'autre et d'en faire la comparaison sous toutes les faces. Or, après un examen et un contrôle attentifs, je les ai trouvés si complétement identiques, que l'un est assurément le modèle de l'autre, et le Christ la reproduction grandie de l'apôtre. En effet, le mouvement de la tête est semblable, les traits sont les mêmes, la barbe pareillement massée et divisée, les cheveux modelés et relevés de la même façon, en sorte que qui voit l'un voit l'autre, ce qui démontre que ces deux têtes, inspirées par une même pensée, sont sorties du même ciseau. Il y a pourtant une différence, c'est que Gentil, afin de donner à son Christ une physionomie plus expressive et plus désolée, a fait retomber les cheveux de chaque côté des tempes, tout en les groupant de la même manière.

La conclusion nous paraît facile à tirer. Puisque Gentil est l'auteur incontesté du Christ à la colonne, et que nous trouvons le type de cette noble tête dans l'un des bas-reliefs de saint Jean, nous avons le droit de dire que c'est Gentil et Gentil seul qui a exécuté les bas-reliefs de Saint-Jean, et nous craindrions de tomber dans des redites si nous nous appesantissions davantage sur cette œuvre éminemment française, l'honneur de notre école d'artistes au XVI^e^ siècle. « Un jour, deux artistes, l'un Italien et peintre, l'autre « Français et sculpteur, discutaient sur la prééminence de leur pa- « trie au point de vue de l'art, et l'Italien convenait que, si les « peintres italiens sont supérieurs aux peintres français, la gloire « de notre patrie était sauvée par la supériorité des sculpteurs fran- « çais sur les sculpteurs italiens, et comme le Français, par « amour de la contradiction, lui soutenait le contraire, il vit avec « plaisir que le sculpteur italien défendait vigoureusement notre « sculpture. — Ah! lui disait le Français, allez à Florence voir le « *David* de Verocchio. — Ah! répondait l'Italien, allez à Dijon voir « le tombeau de Philippe le Hardi. — Allez à Padoue voir la sta- « tue équestre du Donato. — Allez à Nantes voir le tombeau de « François II, duc de Bretagne; à Paris, celui d'Yves, dont l'effigie « de marbre, couverte de vers, est au-dessus d'une représentation « de tombeau où il ressuscite tout rayonnant de jeunesse et d'im- « mortalité; allez à Saint-Denis; allez dans les autres églises de « France voir les tombeaux des princes et des seigneurs; car si les

Digitized by Google

« grands ne vivent que pour la peinture, ils meurent pour la « sculpture. Oui certes, les sculpteurs, vous étudiez la sculpture « Mais, convenez-en, quelle manière de l'étudier que celle de Fon- « cière, de Jehan Juste, de Gentil ! Quels ciseaux ! quels ouvrages[1] ! » L'auteur de ce piquant dialogue n'a fait qu'exprimer ce qu'on pensait au XVI^e^ siècle de la sculpture française et de François Gentil; mais ce n'est assurément pas le seul témoignage.

« Au nombre des maîtres qui suivirent l'ancienne voie, dit « Émeric David, se distingue François Gentil, né à Troyes, qui « avait pris son habitation dans sa patrie; il florissait en 1540[2]. » Sauval le regardait comme « un des plus habiles sculpteurs qu'on « eût vus depuis longtemps[3]. » — « Dans l'église de Saint-Pan- « taléon, disait Piganiol, on admire plusieurs statues qui sont de « François Gentil et des chefs-d'œuvre de l'art[4]. »

Dom Martène, dans son *Voyage littéraire*, disait : « Une des plus « belles choses qu'on puisse voir à Troyes, c'est l'église de Saint- « Pantaléon. Il n'y a point d'autel ni de piliers où il n'y ait des « figures qui *surpassent l'art*. Toutes les figures de cette église et « toutes celles qu'on admire dans toute la ville, sont des ouvrages « de François Gentil, le plus habile sculpteur qu'on ait vu depuis « longtemps[5]. »

Sauval attribue à Gentil une figure d'enfant placée sur un tombeau et appelée *le petit pleureur*, qu'il trouvait admirable[6].

Qu'y a-t-il à ajouter à de pareils éloges, et l'artiste qui les a mérités n'est-il pas l'auteur incontestable des bas-reliefs de Saint-Jean ? Aussi, une fois connu, la faveur publique n'abandonna plus Gentil, et de même que nous avons vu le nom de Juliot disparaître des comptes à partir de 1511 et de 1516, nous allons, au contraire, voir celui de Gentil sans cesse répété jusqu'en l'année 1579.

[1] Monteil, *Histoire des français des divers états*, t. IV, p. 154.
[2] Émeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 175.
[3] Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 344.
[4] Piganiol, *Description de la France*, t. III, p. 338.
[5] *Voyage littéraire de deux bénédictins*, t. I, p. 93.
[6] Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 344, *passim*.

Digitized by Google

Ainsi en 1541 François Gentil exécute pour l'église de Saint-Jean ces deux charmantes statues de sainte Élisabeth et de la sainte Vierge, figurant la Visitation, qu'on voit dans une des chapelles de cette église et dont les costumes, le caractère et le style sont tout à fait identiques aux personnages de nos bas-reliefs :

« Payé pour deux ymages, pour la façon, lesquels ymages sont « pour la confrairie de la conception Nostre-Dame, à François Gen- « til, IIII l. X s. [1] »

En 1547, les chanoines de Saint-Pierre permettent, à tous ceux qui le voudraient, de garnir les niches des portails et des tours d'images ou de statues, et Gentil est immédiatement chargé de faire, pour le grand portail, les statues de saint Simon et de saint Jude. Nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer, en passant, combien ce rapprochement est curieux et de nous demander si ces deux statues n'auraient pas été étudiées et commencées pour l'autel de la chapelle des tanneurs, qui, au cours de l'exécution, auraient demandé un retable plus important et plus somptueux. Il sculpte ensuite un saint Timothée pour le portail du sud ; puis pour l'intérieur de l'église un saint Pierre, un saint Paul, une sainte Mathie et une foule d'autres statues, car, à Saint-Pierre, c'est à qui emploiera son ciseau [2].

En 1548 il travaille encore à Saint-Jean, ainsi qu'il résulte de cet article des comptes :

« Payé à François Gentilz, le 8e jour de juillet 1548, pour avoir « réparé les meins de Dieu au baptesme et la mein de saint Jehan « Bathiste, avec un pourtraict pour faire un reliquaire, XX s. [3] »

En 1549, il va travailler à l'abbaye de Saint-Loup, et il y sculpte *le Baptême de saint Augustin*, grand morceau de dix figures demi-nature, taillées dans un seul bloc, sur lequel la date était gravée. Ce beau groupe existe encore dans la chapelle des fonts baptismaux de Saint-Pierre [4].

[1] Archives de l'Aube, *Manuel de dépense, église Saint-Jean-au-Marché de Troyes* (octobre 1539-1541).

[2] Grosley, *Éphémérides*, 1766, *passim*.

[3] Archives de l'Aube, *Manuel de dépense de l'église Saint-Jean*, f° 190 r°.

[4] Grosley, *Éphémérides*, 1766.

Digitized by Google

En 1550, il sculpte l'admirable *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas, et, trois ans après, *le Christ ressuscité du sépulcre*, de cette même église, pour se venger, dit-on, d'une critique injuste qu'avait soulevée son *Christ à la colonne*. C'était une noble manière de se venger. Il fait encore, dans le même temps, un *Christ en croix* pour le chœur de Saint-Nicolas [1].

En 1551 il fait deux statues pour le *ciboriam* de Saint-Nicolas : « Payé à François Gentil, ymager, pour avoir fait deux anges appo-« sés au-dessus du cyboire de ladicte église, XXXV s. [2] »

En 1555, il est appelé à Saint-Étienne pour y construire le jubé, et il l'orne, de concert avec Dominique, de bas-reliefs et de statues [3].

En 1559, il revient à Saint-Jean, ainsi que le constate le registre des comptes de cette année : « Payé à François Gentil, « tailleur d'ymaiges, pour avoir fait ung ymaige de S. Jehan « l'Évangéliste pour mettre sur le grand autel, V livres. »

En 1563, il est mandé à Sainte-Madeleine : « Payé à François « Gentilz, tailleur d'ymages, demeurant à Troyes, pour avoir fait « de son métier de tailleur une ymage de la Madeleine estant en la « muraille devant la maison de monsieur Datis, et avoir retaillé « l'ymage de devant la grande porte, LXX s. [4] »

Puis il va à Saint-Pantaléon exécuter, avec Dominique, cette incroyable série de bas-reliefs et de statues qui ont rendu cette église justement célèbre.

Il travaille de nouveau pour Saint-Jean, car nous trouvons dans le registre de 1572, « du 8 juing, payé à Me François Gentil, « pour ung crucifix qu'il a fait, qui est au-dessus de l'eau benois-« tier neuf, attenant du pilier où est addossée la cloison du chœur, « de marché fait avec lui la somme de six livres tournois; » et, au-dessous il a signé *F. Gentils*, avec force parafes et embellissements, tels qu'ils étaient usités à cette époque.

[1] Courtalon, *Topographie historique de la ville de Troyes*, t. II, p. 335.

[2] Archives de l'Aube, *Comptes de l'église Saint-Nicolas* (janvier 1551-1552).

[3] Grosley, *Éphémérides*, 1765.

[4] Archives de l'Aube, *Compte de l'église de la Madeleine de Troyes* (octobre 1565-1566; Temporel, f° 102 r° et v°).

Digitized by Google

Ici une objection se présente, et l'on peut se demander comment il se fait que Gentil, qui signait parfois des quittances, n'ait pas mis son nom sur les bas-reliefs de Saint-Jean.

Les bas-reliefs de Saint-Jean ne portent, il est vrai, ni nom, ni marque, ni monogramme : toutefois l'absence de signature peut-elle être un obstacle sérieux à leur attribution, quand nous avons vu qu'il était si facile de trouver la date d'un monument dans les éléments qui le composent? Est-ce que les maîtres du moyen âge et de la renaissance signaient leurs œuvres? Leur modestie égalait leurs talents, et ils ne s'imaginaient pas que leur nom fût de rien à leurs ouvrages. Si Gentil avait signé quelques sculptures, nous pourrions éprouver quelque perplexité; mais, puis qu'il résulte de nos investigations qu'aucun de ses nombreux ouvrages ne porte de nom, nous devons en conclure que Gentil ne signait pas ordinairement ses travaux. Et, s'il pouvait rester le moindre doute à ce sujet, l'attestation de Grosley suffirait à l'écarter : « Faisons « observer, dit-il dans ses *Éphémérides* de 1765, que, par une dé« licatesse ou une négligence dont nous avons à nous plaindre, « Gentil et Dominique ne mettaient point leurs noms à leurs ou« vrages; et ailleurs : *Gentil n'a mis son nom à aucun ouvrage* [1]. » Au surplus, nous ne comprendrions pas qu'il en eût été autrement. Comment! Voilà un artiste d'un talent supérieur qui abandonne son pays pour se faire une nouvelle patrie, qui dédaigne les offres les plus brillantes et que les ordres mêmes de François Ier n'ont pu vaincre; un maître qui a concentré toute son ambition dans le progrès et la perfection de son art et décoré à profusion les églises de Troyes de ses belles sculptures, et l'on voudrait qu'il se fût astreint à mettre son nom au bas de ses ouvrages? Est-ce que ses bas-reliefs et ses statues ne le proclament pas hautement, ce nom? Quoi! François Gentil se sera volontairement fait le sculpteur ordinaire, non du roi, mais de sa ville d'adoption, et comme son désintéressement aura mis avec une égale libéralité son merveilleux talent à la portée de toutes les demandes, il aurait eu tort de compter sur ses contemporains, qui entendaient chaque

[1] Grosley, *Éphémérides*, 1762, p. 46.

Digitized by Google

jour le retentissement de son maillet et le bruit du marbre volant en éclats sous la morsure de son ciseau? N'avait-il donc pas le droit d'espérer que leur reconnaissance suffirait à protéger son nom et à le transmettre glorieux à la postérité? Hélas! il ne pouvait pas se douter, le vaillant artiste, que, indépendamment de l'ingratitude qui oublie, le temps, ce dévorant Saturne, *tempus edax*, aurait bientôt confondu ou emporté ses œuvres elles-mêmes, puisque les monuments les plus fastueux ne suffisent pas toujours à défendre la mémoire de leurs auteurs. Qui donc, en effet, sans le savant M. de la Saussaye, saurait aujourd'hui que le château de Chambord n'est l'œuvre ni du Primatice, suivant l'opinion le plus généralement accréditée, ni du maître Roux, ni de Vignole, mais d'un modeste praticien, originaire de Blois, et du nom de Pierre Nepveu, dit *Trinqueau*[1]?

Toutefois est-il bien certain que ce défaut de signature soit absolu et que rien n'y puisse suppléer dans nos bas-reliefs? Si pourtant nous arrivions à découvrir au milieu des nombreux personnages qui les composent, non pas seulement une marque, quelques traits plus ou moins significatifs, un nom qui peut si facilement se mettre et si facilement se changer, mais le portrait de l'auteur lui-même, exécuté de cet incomparable ciseau qu'aucune autre main après lui n'a pu tenir, il nous semble que nous aurions la plus saisissante des preuves en faveur de leur authenticité. Or il se trouve que, derrière le guerrier du troisième bas-relief, il y a un personnage qu'on remarque à peine et qui est coiffé d'une toque à plumes, jetée de côté sur la tête d'une façon toute cavalière. Pour nous, ce personnage n'est autre que François Gentil lui-même, et ce qui ne serait qu'une conjecture se change en certitude quand nous comparons les traits de la sculpture à ceux de la peinture du musée de Troyes. Grosley nous avait signalé un portrait de François Gentil qui se trouvait au château de Rumilly-les-Vaudes et qu'il attribuait à Gentil lui-même[2]. Serait-ce ce portrait, disparu dans l'incendie du château au XVII^e^ siècle,

[1] De la Saussaye, *Le château de Chambord.*

[2] Grosley, *Œuvres inédites*, t. I, p. 293.

Digitized by Google

qui, après des pérégrinations inconnues serait arrivé à notre musée, ou n'en serait-ce qu'une copie? Toujours est-il que sa fidélité ne peut être suspectée, parce qu'il est ancien et qu'on lit sur le fond du côté gauche l'inscription suivante : *François Genti, sculpteur, est décedé en l'année 1588* [1]. Nous avons donc minutieusement comparé les deux images et nous avons trouvé entre l'une et l'autre une telle ressemblance, nous pourrions dire une telle identité, que nous sommes sûr de posséder deux portraits de François Gentil, l'un peint et l'autre sculpté. C'est bien la même rondeur de tête et la même largeur de front, les mêmes yeux écartés et un peu à fleur de tête, le même nez, la même bouche, la même expression de physionomie, décelant la fougue et l'esprit. La seule différence qui s'y rencontre, c'est que le Gentil du bas-relief est sans barbe, tandis que celui du portrait a une barbe assez longue : cela signifie seulement qu'en 1540 Gentil ne portait pas de barbe, tandis qu'en 1560 il avait conservé sa barbe, suivant la mode du roi Henri II et de sa cour. Et ce qui nous donne cette date, c'est que Gentil, dans son portrait peint, est encore coiffé de cette petite toque à plumes que nous voyons dans la sculpture, et, de même qu'ici il a trente ans, il en paraît cinquante dans la peinture.

Les artistes avaient de tout temps eu cette tendance de mêler leur image à leurs travaux, et, sans parler de Phidias, qui faillit être condamné à mort pour avoir eu l'audace de se représenter sur le bouclier de sa *Minerve*, nous voyons dans le cours du moyen âge les sculpteurs et les peintres s'ingéniant à trouver le moyen de faire passer leurs traits avec leurs ouvrages; et comme ils travaillaient le plus souvent pour les églises, dans lesquelles il ne pouvait entrer que des images consacrées, et seulement par exception quelques figures de donateurs sous la sauvegarde de leurs patrons, les artistes employaient toutes sortes de ruses afin d'obtenir un passe-port qui les fît pénétrer dans le temple. Ainsi, dans cette délicieuse *Adoration des mages*, de Jean Memling, qu'on admire à l'hôpital de Bruges, il y a un paysan qui regarde par une lucarne

[1] *Notice sur les collections dont se compose le musée de Troyes.*

Digitized by Google

derrière le roi nègre, et ce paysan n'est autre que le peintre[1]. A Brou, la statue en marbre de saint Philippe est le portrait de Philippe de Chartres; la statue de saint André, aussi en marbre, placée près de celle-là, est le portrait d'André Colomban, et elle est son propre ouvrage[2]. A Chartres, c'est sur un petit pilier placé à gauche d'une des portes latérales du chœur que Jean Texier sculpte son image, coiffée comme celle de Gentil d'une toque à plumes[3]. Enfin, à Troyes, Dominique donne sa physionomie à une statue de saint Jacques, qui est au premier pilier de droite en entrant à Saint-Pantaléon, et l'on place au-dessous sa tombe, gravée de *deux pals en sautoir*[4].

Nous pourrions multiplier ces exemples; il nous semble qu'ils suffisent à établir qu'en mettant son portrait dans le dernier bas-relief de la chapelle des tanneurs François Gentil n'avait fait que se conformer à un usage presque constant.

Tout cela, il faut en convenir, est assez concluant; toutefois il serait pourtant bon de savoir si Gentil exécutait des bas-reliefs et de connaître au moins par l'un d'eux quelle était sa manière. Nous voyons bien partout des statues comme à Saint-Pantaléon et à Saint-Nicolas, quelques groupes comme ceux du Baptême de saint Augustin et de l'Arrestation de saint Crépin et de saint Crépinien, de Saint Pantaléon; mais où sont les bas-reliefs, et surtout où s'en trouve-t-il qui soient indubitablement de sa main? Disons d'abord que Grosley parle partout des bas-reliefs exécutés par François Gentil. Il en exécute plusieurs pour le jubé de Saint-Étienne, « qui n'a coûté, en 1555, dit Grosley, qu'une somme de « 1,500 livres pour la maçonnerie, *les bas-reliefs*, les statues et tous « les ornements qui décorent ce chef-d'œuvre d'architecture. » Et, afin qu'on n'en puisse pas douter, il ajoute : « J'ai le marché « passé à ce sujet entre Gentil et Dominique et le chapitre de Saint-« Étienne[5]. » Gentil exécute également des bas-reliefs pour Saint-

[1] Louis Viardot, *les Musées de Belgique*, Bruges, p. 312.
[2] Émeric David, *Tableau historique de la sculpture française*, p. 139 et 140.
[3] Gilbert, *Description de l'église de Chartres*.
[4] Grosley, *Éphémérides*, 1764, p. 60.
[5] *Id.* 1766, p. 3.

Digitized by Google

Pantaléon, car Grosley dit : « Parmi les morceaux sans nombre « dont nos artistes l'ont enrichie, on y admire le Massacre des In- « nocents, *bas-relief exquis et dans le meilleur goût de l'antique*[1]. » Il en fait aussi pour l'église de Saint-Urbain, car Grosley dit encore : « On y voit *un excellent retable* de Gentil[2]. »

Voici donc qui est certain, c'est que Gentil faisait souvent des bas-reliefs pour les églises de Troyes. Mais nous tenons en main une preuve bien plus convaincante de l'exécution habituelle de bas-reliefs par Gentil, c'est un article des comptes de la cathédrale ainsi conçu : *Année 1579. Au mois d'avril, le chapitre fit donner à messire François Gentil, tailleur d'images, quatre écus pour le dédommager pour le tableau du Trépas de la Vierge, qui est dans la nef; il a été doré par Jacques Passot.* Et maintenant, avais-je tort de parler de la haute considération dont jouissait à Troyes François Gentil. Le compte dit messire François Gentil, quand il dit simplement que le tableau du Trépas de la Vierge a été doré par Jacques Passot. Ce n'était pourtant pas un artiste médiocre que ce Jacques Passot, car nous avons trouvé dans un manuscrit du chanoine Breyer la note suivante : « Au mois de sep- « tembre 1629, est décédé *Passot, peintre fameux,* demeurant à « Troyes. »

Nous ne saurions dire combien nous avons été heureux de rencontrer cette précieuse note des comptes de 1579, et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, il s'est trouvé que ce bas-relief du Trépas de la Vierge n'était pas détruit, que nous pouvions le voir de nos propres yeux, le toucher de nos mains, l'admirer à notre aise, le comparer dans son arrangement, ses personnages et ses détails les plus délicats, avec *les tableaux de Saint-Jean,* attendu que notre ami, M. Julien Gréau, l'avait pieusement recueilli et lui avait donné une place choisie au milieu de ses riches collections. Honneur donc à lui, puisque nous lui devons cette bonne fortune ! Aussi n'hésitons-nous pas à le dire : quand toutes les preuves que nous avons réunies et entassées, pour ainsi dire,

[1] Grosley, *Éphémérides,* 1766, p. 82.
[2] *Id. ibid.* 1762, p. 32.

Digitized by Google

n'existeraient pas, il suffirait de ce bas-relief authentique pour l'attribution certaine de ceux de Saint-Jean. Décrivons-le donc rapidement.

La sainte Vierge, revêtue de ses habits, est étendue sur un grand lit carré du XVI^e^ siècle, dont le plafond est orné de pentes à franges. Du côté de la tête est un dossier; à l'autre bout du lit, des colonnes à balustre soutiennent le baldaquin. Le bas du lit est orné de fines arabesques, et, à côté, il y a une belle aiguière. Les apôtres qui entourent la Vierge expriment la douleur. Saint Denis l'Aréopagite, revêtu du surplis et de l'étole, paraît recevoir son dernier soupir. Une femme s'approche du lit; elle tient une palme destinée à celle qui fut sur la terre le modèle accompli des femmes et des mères. Dans le fond, deux Romains, qui paraissent réfléchir et regarder attentivement ce qui se passe autour d'eux; ils représentent là, sans doute, Rome païenne, assistant, étonnée et pensive, à l'aurore des temps nouveaux, qu'elle entrevoit déjà dans ces honneurs inusités rendus à une humble femme. Le tout est sculpté dans un seul bloc de marbre d'un mètre onze centimètres de largeur sur cinquante centimètres de hauteur. Les personnages ont alternativement de trente-quatre à trente-six centimètres de haut.

Eh bien! nous devons le dire, nous rencontrons dans la Mort de la Vierge tous les mérites des bas-reliefs de Saint-Jean, et la manière de Gentil encore plus accusée. L'âge n'a pas eu la puissance de glacer son imagination, ni de faire trembler sa main; et si, dans cette sculpture, nous ne trouvons ni le grandiose du Christ à la colonne, ni la fierté de Michel-Ange, ni la grâce de Germain Pilon, elle n'est du moins l'imitation d'aucune autre, et elle est bien, comme à Saint-Jean, le produit d'un sentiment tout personnel et d'un goût agrandi par l'étude et servi par le ciseau le plus délié et le plus ressenti. Belle ordonnance, précision dans les contours, naturel dans les mouvements, facile arrangement dans les draperies, le bas-relief de Saint-Pierre réunit toutes les qualités, et la vie, dans sa libre expansion, n'est ni plus expressive ni plus animée. Les peintures de Jacques Passot s'y retrouvent et l'on y voit des fonds bleus d'azur, des chapiteaux, et

Digitized by Google

çà et là quelques détails relevés par des ors discrétement posés, qui ont résisté aux assauts de près de trois siècles.

Les imitations de statues antiques ne s'y montrent plus comme à Saint-Jean; la nouveauté en était passée et il y avait longtemps que Gentil était revenu de l'Italie. Toutefois, il n'avait pu s'empêcher d'accorder un dernier souvenir aux dieux de sa jeunesse, et les deux Romains dont nous avons parlé sont la reproduction fidèle des bustes antiques des empereurs Vespasien et Titus.

Ajouterai-je que presque toutes les têtes du Lavement des pieds et de la Cène se retrouvent dans la Mort de la Vierge, et que Gentil terminait sa carrière aussi dignement qu'il l'avait commencée en restant fidèle à lui-même et aux plus nobles traditions du grand art qui avait été le culte de sa vie entière?

Nous n'en dirons pas davantage, car nous croyons avoir prouvé d'une manière invincible que les bas-reliefs de Saint-Jean sont l'œuvre de François Gentil, et si quelque jour un enfant de cette cité, oublieux de son nom et de ses œuvres, venait à demander ce qu'il avait été, il faudrait le conduire devant le Christ à la colonne et les bas-reliefs de Saint-Jean, et lui dire: François Gentil était un tailleur d'images de Troyes au XVI^e^ siècle, voilà toute son histoire et voici son éloge.

Troyes, 1^er^ mars 1864.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTE

SUR

UN GLOBE TERRESTRE

PROVENANT DE LA SUCCESSION DE TITON DU TILLET

ET APPARTENANT AUJOURD'HUI À M. LE PROVOST DE LAUNAY, PRÉFET DU CALVADOS,

PAR M. EUG. CHATEL,

ARCHIVISTE DU CALVADOS,

SECRÉTAIRE ADJOINT DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE.

M. d'Avezac, auquel il faut tout d'abord rendre hommage quand on s'occupe de l'histoire de la géographie, parce que l'on ne peut se dispenser de le consulter, écrivait en 1860, dans sa notice sur un *globe terrestre trouvé à Laon*, après avoir rappelé les six globes contemporains des grandes découvertes maritimes du XV^e^ siècle déjà connus du monde savant :

« N'en existe-t-il point d'autres, et la curiosité des géographes « érudits est-elle condamnée à n'espérer point d'en rencontrer ja- « mais de semblables? — Une trouvaille inattendue vient nous « fournir la preuve qu'il ne faut pas se décourager à ce point, et « qu'il est possible de recueillir encore quelqu'un de ces curieux « échantillons où se résument dans une synthèse générale les idées « de nos aïeux sur la répartition des terres et des mers, à la sur- « face de notre globe [1]. »

[1] Pages 8 et 9 de cette substantielle *Notice sur le Globe de Laon, antérieur à la découverte de l'Amérique*, qui a été lue à la Société de géographie, publiée ensuite dans le *Bulletin* de décembre 1860, et réimprimée en 1861, à Paris, chez L. Martinet. — C'est un modèle achevé d'enquête scientifique, où le président de la *Commission centrale* montre comment il faut allier la sagacité d'un esprit pénétrant à l'érudition la plus riche et la plus sûre. — Si j'avais connu ce travail à temps, je l'aurais certainement pris pour guide, et nul doute que mon essai, dans un genre de recherches étranger à mes études spéciales, n'eût été plus digne de la bienveillante faveur avec laquelle il a été accueilli.

Digitized by Google

M. d'Avezac raconte alors les divers incidents de la découverte du monument sphérique relégué dans le coin d'un grenier à Laon. Ce globe de métal, qu'il décrit avec une parfaite compétence, se rapporte à l'état des connaissances géographiques qui pouvaient être en circulation à Lisbonne vers 1486 et 1487.

Le globe terrestre, dont je vais avoir l'honneur de vous entretenir aujourd'hui a été découvert dans des circonstances à peu près analogues; il vous paraîtra, sans doute, d'autant plus intéressant à étudier, au double point de vue de l'art et de la science, qu'il montre les progrès des connaissances géographiques juste cent ans après le globe de Laon, en 1587, comme je me propose de le démontrer.

Ce globe, qui provient du cabinet de Titon du Tillet, l'auteur du *Parnasse français*, et qui appartient à M. Le Provost de Launay, préfet du Calvados, était depuis longtemps oublié, quand, il y a quelques mois à peine, à la mort de M. Titon, receveur général à la Rochelle, et sur les indications d'une très-vieille servante, on le chercha et on le trouva dans un vieux coffre, au coin d'un grenier. Ce globe de métal était dans un si triste état que l'on en ignorait la valeur et jusqu'à la nature même du métal. On s'avisa toutefois de le faire réparer par un habile artiste, qui non-seulement lui rendit son premier éclat, mais sut encore y ajouter. Il était d'argent ciselé; on le dora à l'intérieur, car il s'ouvre horizontalement par le milieu, comme le précieux globe de Nancy, qui avait servi de saint ciboire à l'église de Notre-Dame de Sion. L'artiste dora aussi les parties extérieures occupées par les îles et les continents, laissant en blanc tout l'espace envahi par les mers, sur les vagues desquelles flottent les navires et les monstres marins.

Ce splendide globe terrestre, en vermeil, de cent quatre-vingt-quinze millimètres de diamètre, surmonté d'une jolie petite sphère céleste de même métal, et supporté légèrement par un Atlas aux formes sveltes et élancées, repose sur un piédestal d'une grande richesse de sculpture et de ciselure. Il offre un travail complet d'orfévrerie de soixante-trois centimètres d'élévation, et présente dans son ensemble un aspect des plus gracieux, qui indique incontesta-

Digitized by Google

blement un chef-d'œuvre de la fin du XVI^e^ siècle. Le socle, en effet, artistement gravé, représente des scènes caractéristiques de la vie des quatre parties du monde : l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, à l'époque de Henri III. Les costumes et certains détails l'attestent assez, et les arabesques encadrant ces scènes ressemblent à celles de Virgilius Solis, graveur qui a fait école au XVI^e^ siècle.

Mais il faut, pour autoriser à cet égard une conclusion, des preuves moins conjecturales et plus évidentes; je tournai et retournai donc en tous sens ce merveilleux travail pour y découvrir une date et un nom d'auteur; ce fut en vain. Peut-être le signe ou le chiffre de l'auteur se cache-t-il sous le socle, dont le vide est rempli par un tampon de velours rouge [1]. Quoi qu'il en soit, à défaut d'inscription, je devais m'efforcer de trouver, par conjecture, et le nom et la date.

Du reste, ce n'était pas chose bien difficile, puisque j'avais devant les yeux un globe terrestre. Il ne fallait que me mettre sur la trace des hardis navigateurs, qui, durant le XVI^e^ siècle, voguaient de mer en mer et de découvertes en découvertes. Et ces découvertes, je les voyais indiquées par des légendes que je relevai avec soin, afin de fixer, au moyen des plus récentes, la limite chronologique au delà de laquelle une saine critique ne me permettait pas de remonter.

Sans entrer ici dans tous les détails de l'analyse descriptive du globe qui nous occupe, je n'en signalerai que les traits les plus utiles à notre recherche.

La première inscription qui me frappa la vue fut :

« Nova Gunea *nuper* inventa, que an sit insula an pars conti-« nentis australis incertum est. »

Cette inscription était déjà une date approximative; elle me confirmait dans la conviction qui me faisait attribuer le globe à un artiste du XVI^e^ siècle, puisqu'elle marquait la Nouvelle-Guinée comme récemment découverte, *nuper inventa*. Or la Nouvelle-

[1] En examinant à la loupe le dessous du socle, un de nos amis croit y avoir découvert trois M, la première superposée aux autres : $\frac{M}{MM}$ — Ne serait-ce pas la marque des Mercator? — et la date 1584.

Digitized by Google

Guinée ou Papouasie, ou terre des Papous, a été découverte, soit en 1511, d'après les uns, par le Portugais Antonio Abreu; soit en 1527, d'après les autres, par un autre Portugais, Menezes; soit enfin, suivant d'autres, Espagnols sans doute, par l'Espagnol Saavedra en 1528.

Je traverse le détroit de Magellan et la *Terra del Fuego* (la Terre du Feu), notant toujours les noms des îles découvertes d'année en année, et j'arrive, en revenant sur mes pas, aux îles Salomon, formant l'archipel du grand Océan équinoxial, découvert en 1567, par Mendaña, qui lui donna ce nom de l'opulent roi Salomon, parce que, disait-il, l'or y abondait.

Je marchais lentement, mais sûrement, lorsqu'à ce point de mes recherches intervint mon savant ami, M. Léon Puiseux, que je pris comme compagnon de voyage dans cette exploration à travers les mers et les continents. A deux la route s'abrége, car, nous communiquant rapidement nos successives découvertes, nous constatâmes que le nom du Portugal, la patrie de tant de navigateurs heureux, Diaz, Gama, Cabral... ne figurait plus sur notre globe. Or l'histoire explique cette lacune; en effet, le Portugal fut, à la mort du roi-cardinal Henri, absorbé par l'Espagne, qui en fit une de ses provinces durant soixante années, car cette annexion du Portugal dura de 1580 jusqu'en 1640, époque à laquelle la maison de Bragance revendiqua l'indépendance de sa patrie.

Voilà donc une date précise de 1580, au delà de laquelle nous ne devions pas faire remonter l'exécution de notre globe. De nouvelles inductions historiques nous circonscrivirent dans un cercle plus restreint encore, de 1580 à 1603, époque à laquelle l'Écosse est réunie à l'Angleterre, par l'avénement de Jacques VI, fils de Marie Stuart, au trône de la Grande-Bretagne, sous le nom de Jacques I^er^; et l'Écosse figure à part sur le globe, indiquant un état bien distinct.

Mais si j'avais obtenu une date approximative, flottant entre vingt-deux années, je ne savais nullement à quel artiste il me fallait attribuer ce travail, exquis de forme, et d'une véritable utilité pour l'histoire de la géographie. Je comparai alors le globe (que j'appellerai *le globe de Titon du Tillet*, pour le distinguer des sept

Digitized by Google

autres globes déjà connus) avec les cartes du *Théâtre du monde* publiées par les Blaeu, vers 1647, et m'aperçus que le globe devait remonter à une date bien antérieure. A défaut de la *Géographie du moyen âge* de Lelewel, ainsi que des *Monuments de la géographie* de M. Jomard et de l'*Atlas* de M. de Santarem, — précieux trésors que l'on ne trouve guère en province, — Malte-Brun me suffit pour me mettre sur la voie de la découverte, en donnant une réduction de la carte mappemonde de Mercator.

Curieux de vérifier si les notions géographiques indiquées sur le globe s'accorderaient et coïncideraient avec les cartes de l'*Atlas* de Gérard Mercator, que son fils Rumold publia en 1595, je recourus à l'édition qu'en donna Josse de Hond en 1606. La première carte de cet Atlas se trouve être précisément la réduction (*Compendiosa descriptio*) du grand *Globe universel* de Gérard Mercator, faite par son fils Rumold, qui y apporta nécessairement les modifications exigées par les progrès de la science géographique durant les trente-six années qui séparent l'œuvre de Gérard Mercator de la réduction de son fils Rumold. Or cette mappemonde doit être celle qui a servi de modèle au globe de Titon du Tillet, ou bien elle en est la reproduction la plus strictement fidèle. Identité de caractères scientifiques et calligraphiques, même division des degrés et des méridiens, mêmes dispositions des cercles, des parafes, des enjolivements et des accessoires de toutes sortes, tels que flots agités, bateaux et baleines, etc. C'est le même burin, la main-d'œuvre est la même, bien que plus agréable à l'œil sur le globe que sur la carte [1].

Il nous reste à démontrer que le globe pourrait, sans aucune invraisemblance, être l'œuvre de Rumold Mercator lui-même; pour cela, il nous faut esquisser rapidement la biographie de Gérard Kaufmann de Rupelmonde, connu, selon l'usage adopté par les savants d'alors, sous le pseudonyme latin de *Mercator;* nous laisserons parler son ancien biographe Judocus Hondius (Josse de Hond).

« Gérard Mercator, docte et bien exercé cosmographe du très-

[1] J'inclinerais volontiers à croire le globe antérieur à la carte, qui est de 1587.

Digitized by Google

« illustre prince de Juliers, Clèves, etc. nasquit au monde l'an « du salut 1512, à Rupelmonde, aux fins du comté de Flandre.

« Il fut envoyé à Bol-le-Duc pour y achever l'estude de la gram- « maire et y apprendre le commencement de la dialectique. De « là il se rendit à l'académie de Louvain, au collége du Porc. Il « fut reçu maistre aux arts; mais lors, cuidant que la poursuite « de la philosophie ne pourroit aisément suffire aux frais et des- « pens nécessaires à l'entretènement d'une future famille (il avoit « alors vingt ans), il embrassa la science des mathématiques; en « quoi il s'employa avec telle diligence, qu'en peu d'années il l'en- « seigna aux autres, faisant lui-même les instrumens propres à « cette science, comme sphères, astrolabes, anneaux astronomi- « ques et autres. »

Marié à vingt-quatre ans, à une bourgeoise de Louvain, Barbette Schelleken, il en eut six enfants, trois fils et trois filles. — Voilà la future famille constituée.

Il tailla, à Louvain, des tables de cuivre, commençant par la Terre Sainte, — selon l'usage de ces vieux savants qui consacraient à Dieu les prémices de leur talent. — « Or, comme il entendoit ses « ouvrages estre agréables et bien reçus entre les doctes, il commença « lors (1549) un *globe terrestre*, qu'il acheva en l'espace d'un an « ou deux. Le cardinal de Granvelle le recommanda à l'empereur « Charles-Quint, auquel il tailla des instrumens de mathématiques. « Deux ans après (1551) il mit en lumière à Louvain un *globe* « auquel il comprint les constitutions et mouvemens du ciel, des « planettes et signes célestes.

« Il fist aussi un livret audit empereur de l'usage du globe, et « un petit traité de l'anneau astronomique. »

Retiré avec sa famille à Duisbourg (au pays de Clèves), Gérard Mercator y fit deux petits globes, l'un de pur cristal, où étaient gravés au diamant et enluminés d'or les signes des planètes avec les principaux signes célestes; l'autre en bois, contenant une exacte description du monde alors connu. Enfin — pour abréger, — en 1569, il mit le sceau à sa gloire en produisant, sur une projection toute nouvelle, la *description du monde universel*. Cette carte, comme le dit M. d'Avezac, est le titre principal de Gérard

Digitized by Google

Mercator à l'immortalité, car elle offre, par sa construction même, la preuve incontestable de l'invention des *cartes réduites*, ou projections à latitudes croissantes.

Longtemps avant Abraham Ortelius, il avait conçu l'idée d'un recueil de cartes *générales et particulières;* mais, par un trait de délicatesse exquise qui prouve que son cœur était au niveau de son talent, « il ne les voulut mettre en lumière jusques en premier « lieu ledit Ortelius eust fait vente d'un grand nombre d'exem- « plaires à cause de l'estroicte amour qui estoit entr'eux. » Aussi son biographe, le louant de sa singulière candeur, ajoute-t-il avec raison : « Il ne se préféroit à personne, mais préféroit tous autres « à soy. Enfin, pour ne frustrer le monde de ses labeurs, il fist « l'an 85 imprimer les tables de toute la Gaule et l'Allemagne; « puis il tailla en cuivre les cartes générales et les particulières « d'Italie, et les acheva en 1590. »

Tous ces minutieux et difficiles travaux de précision, il les exécutait en présence et avec l'aide de ses trois fils Arnold, Barthélemy et Rumold. Ceux-ci travaillaient sous sa direction, et c'est au plus jeune d'entre eux, à Rumold Mercator, que nous devons, selon toute probabilité, attribuer le globe que possède M. le préfet du Calvados. En effet, la carte mappemonde qui se trouve en tête de l'*Atlas* de Mercator, et dont le globe de Titon du Tillet doit être le modèle ou l'exacte reproduction, est l'image réduite du *Globe universel* de Gérard Mercator, exécutée en 1587 par son fils Rumold, pour en faire hommage, comme témoignage de sa vieille amitié, à un riche amateur de beaux-arts, Richard Garth. En voici le titre exact :

« Orbis terræ compendiosa descriptio, quam ex *magna universali* « Gerardi Mercatoris, domino Richardo Gartho geographiæ et « ceterarum bonarum artium *amatori ac fautori summo,* in veteris « amicitiæ ac familiaritatis memoriam, Rumoldus Mercator fieri « curabat anno MDLXXXVII. »

Les Mercator étaient, nous l'avons vu, à la fois des savants et des artistes; ils fabriquaient et perfectionnaient eux-mêmes leurs instruments et leurs globes. Il n'y a donc pas trop de présomption à supposer que Rumold, avant de réduire, ou, si l'on

Digitized by Google

veut, après avoir réduit *le Globe universel* de Gérard en une mappemonde, ait construit et gravé, pour un riche ami, le globe qui mettait plus en relief encore le génie de son père. C'est en effet Gérard Mercator qui opéra la plus heureuse révolution dans la science géographique en créant ce système de projection « qui, « au dire de M. d'Avezac, allait tout d'un coup et à toujours s'im- « patroniser magistralement dans la pratique des marins. »

Avant d'en finir avec cette sphère terrestre à laquelle nous croyons avoir pu, par des déductions historiques, assigner une date à peu près certaine [1] (1587) et un nom d'auteur (RUMOLD MERCATOR), remarquons que, bien qu'à la veille du XVII^e^ siècle, les noms étranges comme celui de l'Estotiland, désignant Terre-Neuve suivant les uns, le Labrador suivant les autres, et les indications de l'île des Perroquets et autres désignations plus ou moins vagues, persistent encore chez les géographes.

Je ne signalerai que deux particularités dignes de fixer l'attention. La première, c'est que l'auteur de notre globe a, comme l'auteur du globe dit de *L'Écuy*, tracé un bras de mer relativement immense entre l'Asie et l'Amérique; cette indication ferait supposer que l'on croyait pouvoir à cette époque aborder l'Amérique par le nord. C'est précisément la recherche de ce passage qui motivait alors les expéditions de John Davis (1585, 1586 et 1587), et qui coûta la vie à tant de hardis navigateurs, tels que John Franklin et notre jeune compatriote, le lieutenant Bellot [2], pour ne citer que ces deux martyrs d'une tentative de découverte qui, après trois siècles de rudes labeurs, stimule encore de nos jours la généreuse témérité des marins anglais.

La seconde particularité n'est pas moins notable, en ce qu'elle est un des signes caractéristiques des anciens monuments géographiques. En effet, presque toutes les cartes, les mappemondes,

[1] La date de 1584, que l'on a cru déchiffrer sous le socle, ne ferait, si elle a été réellement bien lue, remonter la construction de notre globe, que de trois années avant la date de 1587, si laborieusement acquise.

[2] *Discours succinct sur les progrès de l'homme dans la connaissance du globe*, par M. Léon Puiseux. — *Voyages dans les glaces du pôle arctique*, par MM. Hervé et de La Noye.

Digitized by Google

les sphères antérieures à la fin du XVI^e^ siècle indiquent au sud de l'équateur les sources du Nil, que les géographes modernes fixaient jusqu'à ces dernières années au nord de l'équateur. Or, sur le globe de Titon du Tillet, les sources du Nil sont situées au sud de l'équateur, conformément à la tradition ptolémaïque, transmise par les Arabes aux cosmographes et géographes du moyen âge et de la renaissance, qui regardaient l'*Almageste* de Ptolémée comme leur guide infaillible, le « Livre de la Loi, le « Miroir du Monde. » — Au II^e^ siècle de notre ère, Ptolémée, résumant tout ce que les anciens savaient de géographie, avait affirmé que les sources du Nil provenaient de plusieurs lacs distincts, encadrés dans le réseau des Monts de la Lune [1]; or, sur les plus anciens globes et sur les plus anciennes cartes [2] figurent trois lacs subéquatoriaux sortant des Montagnes de la Lune. — Ainsi, par un étrange revirement des connaissances humaines, la science qui avait rompu avec la tradition se trouve de nouveau, grâce aux dernières explorations dans l'Afrique du sud, forcée de revenir à la tradition qu'au XVII^e^ siècle, au XVIII^e^ et jusqu'au milieu du XIX^e^, on regardait à tort comme une erreur géographique.

Je devrais sans doute, pour être complet, vous entretenir de la sphère céleste tournant sur un pivot fixé à l'étoile polaire, au bout de la queue de la petite Ourse, et pourvue d'une armature composée d'un méridien, d'une rose des vents et d'un cadran horaire, le tout d'une beauté, d'une perfection de travail qui charme et

[1] *Τοῦτον μὲν οὖν τὸν βαρβαρικὸν κόλπον περιοικοῦσιν Αἰθίοπες ἀνθρωποφάγοι, ὧν ἀπὸ δυσμῶν ἀνήκει τὸ τῆς Σελήνης ὄρος, ἀφ' οὗ ὑποδέχονται τὰς χιόνας αἱ τοῦ Νείλου λίμναι.* — « C'est autour de ce golfe barbare que demeurent les Éthio- « piens anthropophages, à l'ouest desquels s'avance la Montagne de la Lune, de « laquelle les *lacs du Nil* reçoivent les neiges. »

[2] Comme les globes de Martin de Behaim, de Schœner, de Burton ou des de Bure, de L'Écuy, et ceux de Laon, de Francfort-sur-le-Mein et de Nancy. Il en est de même des plus anciennes mappemondes, que l'on peut consulter dans l'*Altas* du vicomte de Santarem, telles que les cartes de Vadianus, de Sébastien Münster, de Francesco Roselli, et la mappemonde plus ancienne encore que contient l'ouvrage intitulé *la Salade*, du nom de son spirituel auteur, Antoine de la Sale, à qui l'on doit *le Petit Jean de Saintré*.

Digitized by Google

qui réjouit. Mais j'en ai dit assez et trop même pour restituer la date et la paternité du globe terrestre.

Le globe de Titon du Tillet est maintenant le huitième connu. Ceux de *Martin de Behaim* et de *Laon*, portant les millésimes de 1492 et 1493, résument les connaissances géographiques de la fin du XV^e^ siècle, avant la découverte de Christophe Colomb[1]; celui de *Jean Schœner*, de Carlstadt, que conserve la bibliothèque de Nuremberg, ainsi que celui de *Francfort-sur-le-Mein*, constatent les notions acquises avant 1520, tandis que celui de Burton, autrement dit des frères de Bure, et le superbe globe de Nancy, que le duc Charles IV donna, à son retour en Lorraine, à Notre-Dame-de-Sion, constatent les progrès obtenus dans les deux premiers tiers du XIV^e^ siècle, avant 1570. — Quant au globe dit de *L'Écuy*, qui est, comme l'indique l'inscription qu'il porte, l'œuvre d'un graveur de Rouen, il me semble d'une date voisine de celle du globe de Titon du Tillet, et sans doute postérieure, puisque, sur le bras de mer indiqué entre l'Asie et l'Amérique, l'auteur, en gravant ces mots, « Hoc loco secuti sumus recentiores hanc « partem verius a continenti separantes, » atteste qu'il a connu les explorations de la fin du XVI^e^ siècle dans les glaces du pôle arctique.

Le globe de Titon du Tillet, étant de 1587, montre tout le progrès introduit par Gérard Mercator dans la science géographique, que l'on peut ainsi suivre dans les monuments graphiques et sphériques, aux principales périodes de son développement.

[1] La plus ancienne mappemonde qui contienne le mot *America* est attribuée à Léonard de Vinci, parmi les dessins duquel elle a été récemment découverte dans la bibliothèque de Windsor; elle a été l'objet d'une savante communication faite par M. Major, dans la séance du 26 mai 1864, à la Société des antiquaires de Londres, comme l'atteste l'extrait de cette communication inséré dans le numéro de juillet du *Gentleman's Magazine*, p. 49-51.

Digitized by Google

ÉTUDE

SUR

LA PASSION DE SAINT ADRIEN

ET DE SAINTE NATHALIE,

MANUSCRIT DU XV^e^ SIÈCLE,

PAR M. L'ABBÉ CH. DEHAISNES,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DE DOUAI,
BIBLIOTHÉCAIRE-ARCHIVISTE DE LA MÊME VILLE.

A l'imitation des ducs de Bourgogne et surtout de Philippe le Bon, plusieurs seigneurs de la Flandre eurent le goût des manuscrits à riches initiales et à miniatures finement exécutées, et consacrèrent à orner la *librairie* de leur château les sommes que leur pères dépensaient pour se procurer des armures de Damas et des lames de Tolède. La collection de Louis de la Gruthuyse a fourni à la Bibliothèque impériale plusieurs de ses manuscrits les plus précieux; la ville de Valenciennes regarde comme les joyaux de son trésor quelques-uns des deux cent soixante-huit volumes qui lui proviennent de la maison de Croy; les livres des princes de Ligne ont enrichi Bruxelles; et nous pourrions citer encore les collections qu'avaient réunies les Lallaing, les Meurchin, les Béthune et plusieurs autres seigneurs des Pays-Bas. De ces bibliothèques, les unes ont été détruites, abandonnées à des mains ignorantes, dispersées dans des ventes obscures et perdues pour l'histoire et pour l'art; les autres, heureusement, ont trouvé un sûr asile dans les grands dépôts publics de la France et de la Belgique.

Seule, peut-être, la collection des Van der Cruisse de Waziers est restée entre les mains des descendants de ceux qui l'avaient réunie; depuis plusieurs siècles, les membres de cette famille, avec le nom de leurs ancêtres, se sont transmis de père en fils, comme un héritage, le goût des livres rares et des manuscrits ri-

Digitized by Google

chement enluminés. Nous avons visité, étudié dernièrement cette bibliothèque, qui est conservée à Lille, dans un riche et vaste hôtel de la rue Royale. Ici nous trouvions la *Science des Politiques d'Aristote*, grand in-folio avec miniatures splendides, exécuté vers 1360 pour le dauphin Charles, plus tard Charles V; là c'était un livre de chasse par Gaston, comte de Foix, écrit et enluminé en 1387; les naïves miniatures d'un Quinte-Curce, translaté par Vasque de Lucène, nous montraient des Grecs armés en chevaliers du moyen âge; c'est aux Van Eyck et à leur sœur Marguerite qu'une inscription déjà ancienne attribue les délicates miniatures et les bordures richement enluminées d'un petit livre d'heures que l'on nous faisait admirer. Au milieu de ces trésors se distinguaient plusieurs ouvrages exécutés pour les ducs de Bourgogne, et c'est sur un de ces derniers manuscrits que je me permets d'appeler un instant votre attention.

Ce livre contient la traduction, en français du XV^e^ siècle, des actes de saint Adrien. Une description rapide des dix-neuf grandes miniatures de ce beau volume nous donnera une idée de cette légende, si populaire parmi les chevaliers, et qui, à la fois simple et grande, devait charmer dans les veillées du soir, bien plus encore que les romans en vers de Tristan et de Lancelot du Lac, la piété naïve et les sentiments guerriers des châtelains et des châtelaines du XIV^e^ et du XV^e^ siècle.

La première miniature nous représente, dans une forteresse à tours sombres, à légères tourelles, à fenêtres en ogive, l'empereur romain Maximien, qui force les habitants de Nicomédie à adorer les idoles. Saint Adrien rencontrant des chrétiens qui le convertissent, et répondant avec calme et noblesse à l'empereur, devant qui on l'amène, voilà le sujet de la seconde. La troisième, la quatrième et la cinquième offrent, comme fond, une prison du moyen âge, à grosses tours percées de fenêtres étroites et grillées, et un château à grandes salles ornées de colonnettes et de nervures. Plusieurs scènes différentes sont jetées sur chacun de ces petits tableaux: saint Adrien est conduit en prison; un page avertit Nathalie, son épouse; bientôt le confesseur de la foi obtient de se rendre auprès d'elle pour quelques heures, et celle-ci; croyant qu'il

Digitized by Google

a renié son Dieu, refuse d'abord de le recevoir dans leur demeure. Ailleurs ils se font leurs adieux; puis Nathalie se décide à partir avec lui pour soigner les autres martyrs, et elle leur prodigue des consolations dans le cachot. Tout ce qui est relatif au supplice est reproduit dans les cinq miniatures suivantes : les martyrs sont traînés devant l'empereur; on dépouille Adrien de ses vêtements; trois bourreaux l'accablent de coups et le traînent couvert de plaies devant les persécuteurs et de là dans la prison, où les autres captifs le vénèrent et baisent ses plaies; l'empereur ayant fait défendre aux femmes de pénétrer dans le cachot, sainte Nathalie se fait couper les cheveux, traverse la ville déguisée en homme, entre dans la prison conduite par le geôlier et soigne son époux. On voit ensuite le supplice de saint Adrien; le bourreau lève le fer pour trancher la main que le martyr place avec calme sur une enclume et que sainte Nathalie soutient elle-même. Les scènes des cinq autres miniatures se rapportent aux reliques et à sainte Nathalie. Les ossements des martyrs sont jetés dans une fournaise ardente; une pluie mêlée de foudre et d'éclairs éteint les flammes et tue ou disperse les bourreaux; les fidèles enlèvent ces reliques précieuses, et sainte Nathalie, craignant de les voir profaner, les confie à des chrétiens dont on voit les vaisseaux mettre à la voile, puis débarquer à Byzance. Plus tard, un tribun demande à l'empereur de pouvoir épouser Nathalie; des femmes nobles se chargent de parler à la sainte veuve. Celle-ci se rend à sa chambre, où elle conserve une main de saint Adrien; elle s'endort en la baisant, et un ange lui dit de partir aussi pour Byzance. Elle monte dans un navire; de mauvais esprits s'efforcent de détourner le pilote de la vraie route, mais saint Adrien lui apparaît dans le ciel et guide le vaisseau jusqu'à Byzance, où sainte Nathalie débarque et vénère les reliques. Durant la nuit qui suit son débarquement, la sainte veuve entend son époux lui annoncer qu'elle se réveillera auprès de lui dans le paradis, et le lendemain on la trouve morte sur sa couche. Quant aux nombreuses scènes des cinq autres miniatures, qui représentent les miracles de saint Adrien, nous nous contenterons de dire que la première montre saint Adrien reçu par Jésus-Christ dans l'église

Digitized by Google

de Grammont, et à genoux devant lui Philippe le Bon et son fils, Charles de Charolais, aussi reconnaissables à leurs visages, qui sont d'une ressemblance parfaite, qu'à leurs armoiries, qui sont portées par un ange.

Voilà une idée de toutes les scènes représentées dans les dix-neuf miniatures de notre manuscrit. Mais nous n'avons rien dit qui pût faire comprendre tout ce qu'il y a d'ensemble et d'harmonie dans les différentes scènes jetées sur une même page de vélin, tout ce qu'il y a de vérité et d'individualisation dans les traits et la pose des nombreux personnages qui jouent leur rôle en ce long et terrible drame, tout ce qu'il y a en même temps de naïveté, de noblesse et de puissance dans la conception et l'ordonnance des sujets, dans l'expression des têtes, et enfin tout ce qu'il y a de douceur dans les tons ardoisés de ces camaïeux, relevés çà et là par des traits en or. En étudiant ces miniatures, en voyant ici un château du moyen âge avec ses tours massives et sombres, là une chapelle gothique avec ses fenêtres à meneaux en pierre, dans la perspective, une rue montante, bordée de hautes maisons à pignon sur rue et à toits ornés de faîtissures, ou de pauvres masures à croisillons en bois, d'où pend une enseigne grossière prête à tomber sous le souffle du vent, et, au milieu de tout cela, les courtisans de l'empereur romain portant des houppelandes fourrées et des souliers à la poulaine, un cavalier qui monte, une dame qui descend accompagnée de sa suivante; en voyant tout cela, l'on se croit transporté en plein xv^e^ siècle et l'on jouit de ces vues que l'on ne retrouve que dans les vieux quartiers de Nuremberg, de Cologne et de Bruges.

Notre récit a pu, bien moins encore, donner une idée des qualités qui caractérisent le style du traducteur. Évidemment, il parlait la langue dont on se servait alors dans la Flandre française; il a employé plusieurs expressions, aujourd'hui inusitées, qui se retrouvent dans le patois des campagnes qui avoisinent Lille et Douai. Sa traduction est faite avec le plus grand soin; il a du style dans l'acception la plus large du mot, c'est-à-dire de l'ordre et du mouvement dans les pensées et dans la manière de les exprimer. Quelques lignes, que nous prenons presque au hasard, pourront

Digitized by Google

le faire apprécier à ce point de vue. Saint Adrien a obtenu de sortir de la prison pour voir une dernière fois sainte Nathalie; celle-ci croit qu'il a fui lâchement la mort en reniant sa religion, et voici comme elle lui parle :

« Dys-moi pourquoy tu te es tourné en fuite, ainçois (avant) « que se féist la bataille. Pourquoy as-tu jetté au loings tes ar- « mures, ainçois que tu véisses ton ennemi se combattre contre « toy ? Comment es-tu navré, et la sajette n'est point encores en- « voyée. Je me merveilloye si de la gent sans Dieu et de la cité « des mauvais se offrist quelque chose à Dieu. Comment se povoit- « il faire que de la gent murdrière se consacrast à Dieu ung net « sacrefice ? Que ferai-je maintenant maleureuse que je suys qui « me voy conjointe par mariage au cestuy le plus félon des autres ? « Et ne m'est ottroyée l'espace d'une seule heure que je fusse ap- « pellee la femme d'un martyr, ains que je soie ditte la femme « d'un transgresseur..... » Ces quelques lignes suffiront pour prouver qu'il y a du mouvement et de la variété dans le style. En entendant exprimer de tels sentiments dans un tel langage, on comprendra l'effet que ces légendes, à la fois naïves et sublimes, devaient produire sur les seigneurs du moyen âge.

La dernière page de notre manuscrit offre une indication précieuse; on y lit : « Cy fine la passion du très-glorieux martyr saint « Adrien..... par le commandement de très-haut, très-excellent « et très-puissant prince Pheilippe, duc de Bourgoingne, etc. » C'est donc pour Philippe le Bon, *pour le prince de la chrétienneté,* disait David Aubert, *le mieux garni de autentique et riche librairie,* pour ce prince qui payait un bréviaire enluminé 200 écus d'or, somme représentant aujourd'hui environ 3,000 francs, que la passion de saint Adrien a été écrite et enluminée. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit l'un des beaux manuscrits du XV^e^ siècle. Plus tard, ainsi que le prouve une étiquette de la garde, ce livre appartint à la riche collection des seigneurs de la maison de Lannoy de Meurchin; sur les plats de la reliure, qui date du XVIII^e^ siècle, se voient les armes des Van der Cruisse de Vaziers.

Le nom de l'écrivain et du translateur est aussi indiqué à la dernière page : « A esté translaté de latin en cler francois par Jo. Mié-

Digitized by Google

« lot, chanoine de Lille en Flandre, l'an de grace N. S. mil quatre « cens LVIII. » Dans l'histoire de l'art et de la littérature, on a trop négligé ceux que l'on appelle dédaigneusement des scribes, des copistes. Ces écrivains étaient de véritables artistes qui traçaient leurs lettres avec une régularité, une perfection et une beauté que nos imprimeurs n'égalent pas toujours, dessinaient leurs initiales avec une sûreté de main et une originalité qui dénotaient un talent sérieux, et parfois même étaient miniaturistes. D'un autre côté, érudits et littérateurs, ils exhumaient de la poussière des *librairies* les manuscrits ignorés, comparaient les textes des copies différentes, traduisaient avec une fidélité qui n'avait rien de servile, et souvent enrichissaient leur ouvrage de préfaces, de gloses et de commentaires. Et quand ils n'auraient fait que répandre partout les légendes, les romans de chevalerie, les proverbes, les livres d'heures, les traités de philosophie, ces hommes ne mériteraient-ils pas une mention dans l'histoire de l'art et de la littérature?

Les auteurs qui ont traité ces questions dans la Flandre et la Belgique ne nous fournissent aucune indication sur Jean Miélot, le traducteur de notre manuscrit: Foppens, Sander, Valère-André n'ont pas même mentionné son nom; Paquot, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas*, lui consacre quelques lignes insignifiantes, dans lesquelles il défigure son nom en l'appelant *Miclot*. Mais si l'on étudie les catalogues des bibliothèques les plus anciennes et les plus riches de la France, de la Belgique et de plusieurs autres contrées; si l'on étudie avec soin les notes, les préfaces mises par le traducteur à la tête des ouvrages qu'il a écrits, on peut reconstituer presque toute sa vie. C'est là qu'ont puisé M. le baron de Reiffenberg, et aussi le savant et regrettable archiviste du Nord, M. Le Glay; et c'est en nous servant de leurs travaux et en les complétant par des documents qui ne leur ont pas été connus, que nous donnerons une courte notice sur le traducteur Jean Miélot.

Dans son *Traittié de vieillesse et de noblesse*, conservé aujourd'hui à Copenhague, Jean Miélot nous apprend qu'il est né à Gaïssart (Gueschard), près Doullens, dans le Ponthieu. La date

Digitized by Google

1438, inscrite à la fin du *Traittié des louenges de la très-glorieuse vierge Marie*, est la mention la plus ancienne que nous ayons rencontrée; l'*Avis directif pour faire le passage d'oatre-mer* a été translaté en 1445; en 1449, il a traduit et écrit *le Miroir de l'humaine Salvation, la Vie et les miracles de saint Josse*, la *Controversie de noblesse entre Publius Cornelius Scipion et Caïus Flaminius;* en 1450, le *Rapport sur les faitz et miracles de saint Thomas, apostre des Indes;* en 1453, le *Traittié des quatre dernières choses*, avec sa longue et curieuse préface; en 1455, le *Débat d'honneur entre trois chevaleureux princes;* en 1456, le *Traittié sur la science de bien mourir;* en 1457, le *Sermon sur l'Oraison dominicale;* en 1458, la *Passion de saint Adrien;* en 1459, les *Moralités* et les *Contemplations des sept heures de la Passion;* en 1462, le *Matriloge* (ou Martyrologe) *des saints*. Jusqu'à cette date, Jean Miélot prend le titre de secrétaire du duc de Bourgogne. Et en effet, les *Comptes de la recette générale des ducs de Bourgogne* nous apprennent que, le 22 avril 1449, Philippe le Bon, par « lettres données à Bruxelles, a ordonné « prendre des deniers de ses finances pour aidier maistre Jean « Miélot à entretenir à son service à faire translacions et escrip- « tures de latin en françois de hystoires et autrement pour ses be- « soingnes et affaires; et pour CLXII jours, finissant le dernier de « septembre, la somme de quatre vingt dix sept livres quatre solz. » En 1450, Jean Miélot est employé trois cent dix jours et il reçoit 180 livres; en 1451, pour cent vingt jours, on lui accorde 72 livres; en 1455, pour cinq cents jours, 300 livres; en 1457, pour six cent soixante et dix-sept jours, commençant le 15 avril 1453 avant Pâques, et finissant le 10 février 1455 avant Pâques, 400 livres 4 sols; en 1461, 709 livres 4 sols, « sur le pris qui deu lui « estoit de reste de 1183 jours entiers, commençant le XI^e^ jour de « février 1455, et finissant le VIII^e^ jour de may 1459, à cause de « XII sols de 2 gros le sol qu'il souloit avoir de sondit seigneur de « gaiges par jour pour ses peines et occuppations qu'il avoit à es- « cripre et translater de latin en françois plusieurs livres et y faire « plusieurs hystoires. » Dans le compte de l'année 1462, il reçoit encore 236 livres 12 sols.

A partir de cette époque, Jean Miélot ne figure plus dans les

Digitized by Google

comptes des ducs de Bourgogne. Mais il ne cesse pas d'écrire, car nous trouvons encore de lui, en 1467, la *Vie de sainte Catherine;* et en 1468, la *Lettre de Cicéron à son frère,* le *Traittié de vieillesse et de jeunesse.* Sur ces derniers ouvrages, il prend le titre de chapelain et de secrétaire de Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, connétable de France. Plusieurs autres livres qu'il a écrits, traduits ou commentés, ne portent pas de date; *le Miroir de l'âme pécheresse,* l'*Épître d'Othéa, déesse de prudence, à Hector;* l'*Épître de saint Bernard,* les *Proverbes françois en vers,* le *Traittié de morale extrait de Cicéron, Horace et Virgile;* le *Traité ascétique sur la Passion,* la *Légende de sainte Fursy,* et peut-être aussi le *Voyage de Bertrandon de la Braguière,* la *Discipline cléricale de Pierre Alphonse,* et le *Testament de sainte Aldegonde.* Cette simple nomenclature suffit pour prouver que M. de Reiffenberg a pu dire avec raison : « Parmi les secrétaires de Philippe, duc de Bour-« gogne, un des plus actifs, le plus laborieux peut-être, fut sans « contredit Jean Miélot. »

Nous avons dit plus haut qu'il était chanoine à Lille. Les recherches que nous avons faites dans les archives de la collégiale Saint-Pierre établissent qu'il y posséda un canonicat depuis 1453 jusqu'en 1472. On pourrait croire, en le voyant ainsi porter le titre de secrétaire du duc de Bourgogne et du comte de Saint-Pol, que, comme un autre écrivain de la Flandre française, Jean Froissart, il avait la dignité de chanoine sans être obligé à la résidence, sans être astreint aux offices du chœur : ce serait une erreur. Les comptes des Obits de la collégiale Saint-Pierre établissent qu'il exerçait ses fonctions de chanoine; on y voit que, depuis 1453 jusqu'en 1472, il a reçu, en argent, en blé, en avoine, une part égale à celle de ses confrères, pour avoir assisté aux offices. D'ailleurs, on lit sur la plupart des ouvrages qui nous restent de lui : « Écrit, translaté à Lille en Flandre. » Pour Jean Miélot, comme pour plusieurs autres, le titre de secrétaire signifie donc écrivain qui copie des livres, et non fonctionnaire chargé de faire les lettres du duc de Bourgogne. Rappelons, en terminant cette notice sur Jean Miélot, qu'en tête de plusieurs de ses livres une miniature le montre copiant l'ouvrage.

Digitized by Google

L'enlumineur a représenté une librairie où s'ouvrent de hautes fenêtres à vitraux enchâssés dans le plomb et ornés de trèfles et de rosaces; sur les murs en pierre, s'étagent des planches sur lesquelles reposent d'énormes in-folio garnis de clous en cuivre et de fermoirs en cuir et en métal; le scribe, assis sur un siége sculpté, à dossier droit, écrit sur le vélin d'un large volume; à ses côtés, et sur un pupitre mobile, sont ouverts trois ou quatre livres, qu'il consulte du regard; l'encrier et les plumes, quelques ouvrages jetés çà et là sur les dalles, un chien qui regarde son maître, complètent la scène. L'écrivain est revêtu d'une longue robe à plis, un peu roides; un morceau d'étoffe, qui peut rappeler le camail du chanoine, couvre ses épaules, et la barrette qui repose sur son front laisse découvrir une épaisse chevelure blanche, qui tombe sur ses épaules. La figure, avec ces joues arrondies, avec ce menton étagé que l'on donnait déjà aux chanoines avant le *Lutrin* de Boileau, offre de la douceur, de l'aménité et de la finesse. En contemplant cette scène d'un autre âge, on se dit qu'il ne doit pas être complétement laissé dans l'oubli ce vieux chanoine du xv^e^ siècle, qui, après avoir chanté les offices dans la collégiale Saint-Pierre, s'enfermait dans sa *librairie*, sans autres compagnons que ses livres et son chien, et transcrivait en une belle écriture gothique, bâtarde et contournée, des livres qui, sans lui, auraient peut-être été perdus pour la littérature, l'histoire et les arts; on se dit que peut-être ce n'est pas complétement perdre son temps que de recueillir quelques documents sur le copiste maître Jean Miélot, chanoine de la collégiale Saint-Pierre de Lille.

Je terminerai cette étude par quelques mots sur l'enlumineur. Nous avons étudié d'une manière toute spéciale, il y a plusieurs années, les manuscrits de maîtres flamands conservés dans plusieurs grandes bibliothèques de l'Europe; les miniatures de la *Passion de saint Adrien* nous ont fait dire immédiatement : c'est peut-être une œuvre de Roger Van der Weyden; et la date de 1458, que nous lûmes ensuite à la fin du volume, nous confirma dans cette opinion. Nous espérions en trouver une preuve sans réplique dans les *Comptes des ducs de Bourgogne;* c'est en vain que nous avons feuilleté page par page le volumineux in-folio

Digitized by Google

de l'année 1458; on n'y rencontre aucune indication relative à ce manuscrit; et nous avons été réduit à rechercher des probabilités en le comparant à d'autres manuscrits que l'on attribue à Van der Weyden. Une étude plus sérieuse de ceux qui sont conservés à la Bibliothèque impériale de Paris et à la bibliothèque royale de Bruxelles nous a démontré qu'il y a si peu de certitude dans ces attributions, que ce n'est qu'avec hésitation que nous émettons ici notre opinion. Nous avons parlé ailleurs[1] de ce maître célèbre, qui fleurit entre les Van Eyk et Memlinc, qui est l'auteur du triptyque de Miraflorès, conservé à Berlin, des *Sept sacrements* d'Anvers, du *Jugement dernier* de l'hospice de Beaune, et de tant d'autres peintures que l'on admire dans les collections de l'Angleterre, de l'Allemagne et de l'Italie. Nous dirons seulement que cet artiste, connu autrefois sous le nom de *Roger de Bruges*, vient de retrouver son nom français de Roger de la Pasture, défiguré sous le mot flamand Van der Weyden, et qu'il a pour patrie Tournay, ville longtemps française et où l'on eût dû toujours parler notre langue[2]. Nous serions heureux de pouvoir ajouter au catalogue des œuvres de Roger de la Pasture les miniatures de la *Passion de saint Adrien*, et de contribuer à faire connaître l'histoire de l'enluminure. Celui qui veut apprécier d'une manière complète les peintres de l'école flamande primitive doit étudier les manuscrits qu'ils ont décorés; c'est là qu'il saisira les véritables secrets de leur admirable talent; on ne doit jamais oublier, quand il s'agit de ces vieux maîtres, qu'en Flandre la grande peinture du XIV^e^ et du XV^e^ siècle est fille de la miniature[3].

[1] Dans *l'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1860.

[2] Cette découverte est due aux recherches de M. Alex. Pinchart, chef de section aux archives du royaume, à Bruxelles.

[3] En rendant compte des travaux lus en 1864 à la réunion générale des Sociétés savantes, un critique autorisé, et d'ailleurs très-bienveillant, a dit qu'il n'était pas prouvé que Jean Miélot eût *écrit la Passion de saint Adrien*. Nous avions effectivement négligé de l'établir autrement que par les extraits de comptes; voici une preuve péremptoire : le ms. n° 12,441 de la Bibliothèque impériale de Paris (section des ms. français) et le ms. n° 9278 de la bibliothèque de Bourgogne sont évidemment de la même main que la *Passion de saint Adrien*, et on y lit cette note : *escript par Jean Miélot.*

Digitized by Google

NOTICE

SUR

LES DÉCOUVERTES LES PLUS RÉCENTES

FAITES DANS TOULOUSE ET AUX ENVIRONS

PAR DIVERS MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE,

PAR M. LE VICOMTE DE LAPASSE,

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE CETTE SOCIÉTÉ.

MESSIEURS,

Chargé par la Société impériale archéologique du midi de la France de vous présenter les résultats les plus saillants de ses derniers travaux, je vais tâcher de les résumer dans un rapide exposé, laissant de côté tout ce qui n'a d'intérêt que par les souvenirs locaux, et relevant seulement les découvertes de nature à jeter quelque lumière sur les époques les plus obscures de notre histoire et sur les premiers habitants de la Gaule.

Depuis plusieurs années déjà, l'attention de la Société dont j'ai l'honneur d'être ici le délégué s'était fixée sur les débris antiques qui se rencontrent sous la pioche du travailleur toutes les fois que l'on fouille un peu profondément le sol de la ville de Toulouse et de quelques localités voisines.

Les résultats de ces fouilles, qui n'avaient abouti jusqu'à présent qu'à enrichir les collections privées, seront désormais utilisés au profit de la science; car aujourd'hui la Société archéologique les contrôle au moment même où ils sont exhumés, les enregistre dans ses archives, et fait déposer les plus précieux dans les galeries du musée de Toulouse.

C'est ainsi que nous avons constaté dans cette ville un fait curieux, qui peut devenir utile aux antiquaires qui auraient à diriger des fouilles dans d'autres localités.

Le sol de l'antique cité des Tectosages s'est exhaussé de six mètres

Digitized by Google

dans quelques quartiers, en général de cinq mètres; mais partout ce terrain, remué depuis trente siècles par la main de l'homme, se compose de couches superposées dans un ordre chronologique; et, de même que le géologue fixe l'âge des couches du sol par les fossiles qu'elles renferment, ici l'archéologue les détermine par des fragments de l'industrie humaine et surtout par les monnaies.

En creusant le premier mètre au-dessous du niveau actuel, on trouve des deniers et des sols des rois de France; un peu plus bas, apparaissent les monnaies baronnales, et surtout celles des comtes de Toulouse; ensuite celles de l'époque mérovingienne, et enfin celles des empereurs romains. Au troisième mètre, on rencontre les médailles des premiers Césars, en bronze, en argent, plus rarement en or. Au quatrième mètre, des monnaies de la république romaine, de Nîmes ou de Tarragone. Vers le cinquième mètre, commence le sol primitif, caractérisé par des monnaies gauloises et celtibériennes, et aussi par quelques fragments de l'industrie grossière des premiers Tectosages.

Cette superposition historique des couches du sol actuel a été mise en évidence par l'infatigable activité de M. Fournalès, membre de la Société archéologique du midi de la France; mais déjà elle était soupçonnée par des antiquaires du siècle dernier. On en trouverait, au besoin, la preuve dans les tomes III et IV des Mémoires de l'ancienne Académie des inscriptions et belles-lettres de Toulouse, comme aussi dans un manuscrit inédit de M. Lafont-Gouzi, qui occupait, au commencement du siècle actuel, un rang distingué parmi les professeurs de notre vieille école de médecine. Ce travail curieux sera analysé dans une des prochaines publications de la Société archéologique.

Quand on classe ainsi les couches des terrains où l'on creuse des excavations, les fouilles prennent plus d'intérêt pour l'archéologue, et elles appuient l'histoire sur des preuves matérielles.

Les profonds déblais opérés, il y a quelques mois, pour asseoir les fondations de l'hôtel où doit résider le maréchal commandant dans le sud-ouest de la France, ont offert une intéressante application de cette théorie archéologique.

A mesure que l'on creusait au-dessous du niveau actuel, on

Digitized by Google

rencontrait avec des monnaies françaises les remparts de la ville des Capitouls, remparts que les Toulousains septuagénaires ont pu voir dans leur intégrité. Mais un peu plus bas la construction de ces remparts change brusquement de nature; la maçonnerie est empâtée dans un ciment plus dur et la muraille est entièrement recouverte, sur la face qui regarde les fossés, d'un revêtement de petits parallélipipèdes en pierres dures des environs de Carcassonne. Cette muraille est donc romaine. En effet, les terrains à son niveau recèlent des monnaies impériales. Quelques historiens ont raconté comment Simon de Montfort, pour tenir en bride l'humeur turbulente des Toulousains, se fortifia dans le château Narbonnais et fit raser les remparts de la ville, qui ne furent reconstruits qu'après la réunion du comté de Toulouse à la couronne; la preuve matérielle de l'exactitude de cette tradition est aujourd'hui acquise.

Enfin on est arrivé au niveau du fossé qui bordait ces murailles romaines et jusqu'au sol primitif de l'époque celtique, et là on a trouvé, avec un grossier amulette, tel que pouvait le porter un barbare, des estacades en gros pieux, qui probablement remontent à une date antérieure à la conquête romaine, une vase noirâtre vingt fois séculaire, et des sources abondantes, qui sans doute, avant d'avoir été recouvertes d'une épaisse couche de remblai, ont dû alimenter cet étang marécageux où la cupidité d'un proconsul romain vint disputer à la vase infecte les richesses des Tectosages.

Pour peu que l'on voulût laisser aller l'imagination et commenter par l'esprit aventureux des marchands de Tyr et de Sidon les nombreuses monnaies phéniciennes et puniques retrouvées, depuis un siècle, tout le long des fertiles vallées aujourd'hui traversées par le canal du Midi, on serait porté à admettre, avec un antiquaire du siècle dernier [1], que les Tyriens, et après eux les Carthaginois, avaient établi une ligne commerciale partant d'Agde ou de Narbonne, remontant jusqu'à Toulouse; là, descendant la Garonne, qui les portait à l'Océan; puis, se confiant à des barques

[1] M. de Montégut, conseiller au parlement de Toulouse.

Digitized by Google

moins légères pour côtoyer la Gaule et l'Armorique, jusqu'en vue des blanches falaises d'Albion, où ils allaient chercher l'étain, ce précieux métal des temps homériques.

Mais l'archéologie ne doit pas se contenter de probabilités : un esprit de critique sévère la rapproche des sciences exactes; et nous demeurerons dans les limites d'une rigoureuse exactitude en interprétant les débris antiques retrouvés dans les fouilles dont j'ai l'honneur de vous entretenir, comme une preuve matérielle de l'état de civilisation avancée et de la richesse de la Gaule méridionale pendant la période gallo-romaine et même antérieurement. Pline l'ancien, qui vivait dans le premier siècle de notre ère, exalte la fertilité et la civilisation de ces contrées, qui sont, pour lui, « l'Italie plutôt que la province; *Italia verius quam provincia*[1]. »

Or ce n'est pas en moins d'un siècle qu'un pays tout entier peut passer de l'état de sauvage barbarie à celui de civilisation avancée. Les récentes découvertes de deux membres de la Société archéologique du midi de la France, M. l'abbé Carrière et M. Rossignol, viennent ajouter des preuves nouvelles à la démonstration de ce fait historique.

M. l'abbé Carrière a constaté, par des fouilles intelligentes, l'existence d'un cimetière à ustion de l'époque gallo-romaine sur les bords de l'Ariége, aux environs d'Auterive. Il y a retrouvé des charbons, des ossements, de la terre calcinée et des briques curieusement disposées, qui, suivant toute probabilité, avaient servi à former l'*ustrinum* sur lequel on brûlait les cadavres. L'énorme quantité d'amphores sépulcrales et de débris humains, trouvés dans cette nécropole, démontre incontestablement qu'elle avait dû servir à un centre de population considérable; et cependant on n'en trouve de trace, ni dans les auteurs latins, ni dans les itinéraires de l'empire romain. Cette ville gallo-romaine, dont le souvenir a glissé entre les pages de l'histoire, devait être riche et florissante : ceci est démontré par les fragments d'ustensiles de diverses sortes dont quelques-uns en verre, et surtout par les charmantes poteries qui se sont trouvées en telle abondance dans les

[1] Pline, *Hist. nat.* lib. III.

Digitized by Google

excavations qu'il a été possible de reconstruire, avec leurs débris, une quinzaine de vases de diverses formes. La finesse de la pâte de ces vases, la pureté de leurs contours et l'élégance de leurs décorations, les feraient prendre, au premier coup d'œil, pour des poteries de l'Apulie ou de la Campanie, et réellement la ressemblance est frappante. Mais pour ceux d'Auterive, nous connaissons maintenant leur origine. M. Rossignol a découvert dans un village de l'Albigeois une fabrique de poteries gallo-romaines, avec ses fours, ses ustensiles, ses moules et d'innombrables fragments des produits de son industrie; et ces terres cuites sont, je le répète, absolument identiques à celles que l'on trouve dans le midi de l'Italie, comme à celles que M. l'abbé Carrière vient d'exhumer de la nécropole d'Auterive.

Voilà donc de fragiles débris recueillis par la patience des archéologues qui ont une valeur historique, puisqu'ils démontrent la facilité des communications et l'élégance des habitudes des populations de la Gaule méridionale sous la domination romaine.

Les notices de MM. l'abbé Carrière et Rossignol présenteraient encore bien d'autres faits intéressants; mais je craindrais, en m'appesantissant sur des détails, de dépasser les limites de ce rapide exposé. Du reste, les travaux de ces deux savants vont être publiés dans les Mémoires de la Société archéologique du midi de la France.

De l'époque gallo-romaine à l'âge de la pierre, à l'homme des cavernes, aux dolmens et à l'homme fossile, il semblerait qu'il n'y a pas de transition possible, et ces temps primitifs, au dire de quelques savants, sont séparés des époques historiques par des cataclysmes et par une suite indéfinie de siècles. Mais ces hypothèses sont combattues par les études consciencieuses et les récentes découvertes d'un membre de la Société archéologique, M. le comte de Sambucy-Luzençon, qui s'est efforcé de démontrer qu'il y a identité entre ces époques et ces populations primitives; que l'homme fossile n'existe pas et qu'une moitié de mâchoire égarée dans une couche tertiaire ne prouve rien, ni géologiquement, ni historiquement; enfin que les ossements des cavernes sont contemporains de ceux des dolmens, et appartiennent à un peuple

Digitized by Google

probablement anthropophage, qui a précédé dans les Gaules les Celto-Kimrys.

M. de Sambucy a présenté, il y a peu de jours, à la Société archéologique du midi de la France, des débris d'une haute antiquité, recueillis les uns dans des cavernes du plateau de Larzac, les autres dans des dolmens du Rouergue, et qui peuvent servir de pièces justificatives à l'appui de son système. Ce n'est pas sur un demi-maxillaire qu'il fait reposer ses arguments; il apporte des ossements humains nombreux, quelques-uns brisés et striés, d'autres intacts, notamment un tibia, avec l'articulation du genou. Ces reliques des premiers habitants de la Gaule sont empâtées dans une gangue stalagmitique, avec des fragments de grossière poterie d'une terre noirâtre à granulations de quartz, et cette poterie des cavernes est absolument identique à celle qu'il a recueillie dans les dolmens; il a enfin constaté que les haches de jade, les couteaux en silex et les pointes de flèches en os aiguisés se retrouvent également dans les dolmens et dans les dépôts des cavernes.

M. de Sambucy, interprétant ses découvertes avec la science du géologue et la critique de l'historien, y trouve un nouvel argument en faveur du système historique qui fait remonter les premiers habitants de la Gaule à une trentaine de siècles tout au plus; mais, dans tous les cas, à une époque très-postérieure aux cataclysmes géologiques et même au déluge de Noë. Enfin, agrandissant la question au delà des limites de la Gaule, si l'on suit la trace des menhirs et des dolmens, dispersés, comme une longue traînée, depuis les plages de l'Armorique jusque dans les montagnes de l'Asie Mineure, si l'on retrouve, suivant le dire des voyageurs, une suite de monuments semblables en Afrique dans la direction de l'est à l'ouest, et si tous les dolmens de l'époque primitive, c'est-à-dire ne contenant ni bronze, ni fer, sont toujours disposés vers l'orient, on arrive à cette conclusion, que c'est de l'orient que sont partis les peuples primitifs.

Je regrette de ne pouvoir compléter cette analyse par quelques citations des deux mémoires de M. de Sambucy; mais les arguments y sont tellement enchaînés les uns aux autres, les faits y

Digitized by Google

sont tellement condensés, qu'il faudrait reproduire en entier ces deux dissertations, qui, du reste, paraîtront bientôt dans le recueil des publications de la Société archéologique du midi de la France. Cette compagnie ne pouvait demeurer indifférente à une question dont le monde savant se préoccupe à juste titre.

Les découvertes dont je viens d'avoir l'honneur de vous entretenir n'offrent peut-être pas la solution complète des difficiles problèmes qui se rattachent à la question soulevée; mais elles y jettent quelque lumière, et, pour achever de l'éclaircir, il conviendrait de faire marcher l'étude des dolmens avec celle des couches géologiques. La société dont j'ai l'honneur d'être le délégué est entrée dans cette voie autant que le lui permettaient ses modestes ressources, et elle sera heureuse d'y rencontrer les sympathies et le concours des archéologues français.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTICE ARCHÉOLOGIQUE

SUR

LE DÉPARTEMENT DU FINISTÈRE,

PAR M. CH. FIERVILLE,

RÉGENT DE PHILOSOPHIE AU COLLÉGE DE QUIMPER, MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE NORMANDIE, SECRÉTAIRE DE LA COMMISSION D'ARCHÉOLOGIE DU FINISTÈRE.

Hæc est Cornubia, magnorum magna parentum
Mater, et egregia virtutum laude potentum.
(*Cartulaire de Landevennec*, fol. 92.)

..... Geminosque Leones,
Quorum præsidio generosa Leonia pollet.
(GUILLAUME LE BRETON, *Philippide*.)

MESSIEURS,

Je me propose d'énumérer dans une synthèse rapide les principales richesses archéologiques, historiques et monumentales du département du Finistère. Je ne me dissimule pas que chacun des sujets que j'effleurerai devrait être traité dans de bien plus larges proportions que je n'en puis donner à l'ensemble même du tableau; mais l'analyse en a été faite avec assez de soin dans une foule de travaux épars, et je crois qu'il est temps de les coordonner en un tout clair et lumineux; je serais heureux si ce modeste aperçu pouvait susciter quelqu'un de ces livres qui contiennent l'inventaire de tout ce que chaque partie de notre pays peut montrer de souvenirs de l'antiquité.

Placé à l'extrémité occidentale de la France, borné de tous côtés, excepté à l'est, par la mer, le département du Finistère comprend l'extrémité de la péninsule armoricaine. Son vaste territoire est partagé de l'est à l'ouest par la chaîne des monts d'Arès et se compose des deux anciens diocèses de Léon et de Cornouaille. Dans le premier, qui était au nord, se trouvaient les villes de Brest, Morlaix, Saint-Pol-de-Léon, Landerneau et Lesneven. Dans la Cornouaille étaient Quimper, aujourd'hui chef-

Digitized by Google

lieu de la circonscription civile et ecclésiastique, Châteaulin, Quimperlé, Concarneau, Carhaix et Pont-Croix.

On retrouve dans les mœurs des habitants de ces deux diocèses la diversité qui se manifeste dans la configuration du sol. Adonné à l'industrie agricole, le paysan léonard fait valoir avec autant d'habileté que d'économie le terroir fertile confié à son activité. L'habitant des vallons de la Cornouaille est plus gai et plus vif, mais moins laborieux.

Ces deux régions formaient, sous la domination gauloise, le territoire de la cité des Occismiens, dont la ville principale était *Vorganium*, suivant Pline. A la fin du IVe siècle, d'après la *Notice des cités de l'Empire*, on y trouve *Occismii* ou *Occismor* et *Corisopitum*. L'emplacement de cette dernière est bien connu, et *Corisopitum* est encore aujourd'hui le nom latin de Quimper. Mais doit-on confondre *Vorganium* avec *Occismor*, d'après l'usage adopté vers le IVe siècle de substituer au nom gaulois ou romain des cités celui des populations dont elles étaient le centre politique? C'est une question grave; mais ici l'induction autorisée par cet usage doit fléchir devant l'autorité des faits.

Les substructions romaines qui entourent la petite ville de Carhaix et les nombreuses voies qui s'y dirigent marquent la place de *Vorganium* de ce côté de la Cornouaille; mais c'est vers le nord qu'il faut chercher la cité d'*Occismor*, fameuse dans les vieilles traditions de la Bretagne, et c'est de son nom qu'ont été appelés les premiers évêques du pays de Léon.

Jusqu'à ces dernières années, on avait fait peu d'attention aux débris romains que présente une des courtines du château de Brest, dissimulée par les travaux avancés qui protégent l'entrée de cette citadelle. Ce vieux mur d'enceinte, qui n'est pas sans analogie avec le *castellum* de Jublains, mieux connu, a fait reprendre la tradition conservée par l'ancien chroniqueur Pierre le Baud. Suivant son témoignage, *Occismor* aurait occupé l'emplacement actuel de Brest, et aurait été la résidence des évêques de Léon jusqu'aux ravages des Normands dans le IXe siècle. C'est du moins ce qui ressort du dernier mémoire publié sur ce sujet par M. A. de Blois, dans la *Revue de Bretagne et de Vendée*.

Digitized by Google

Le premier coup porté à la puissance romaine dans les Gaules fut la révolte des cités armoricaines, qui se déclarèrent indépendantes. C'était l'époque où les invasions des Saxons dépeuplaient la Grande-Bretagne et refoulaient dans les montagnes du pays de Galles les restes décimés des anciens habitants. Beaucoup, sous la conduite de leurs chefs, vinrent chercher un abri sur les rivages de l'Armorique. Dès lors commença dans cette partie de la Gaule le rôle de la nationalité bretonne, dans laquelle se fondirent et s'effacèrent les peuplades de même origine qui vinrent s'y mêler : les Occismiens et leurs voisins les Curiosolites disparurent de la scène.

Parmi les États fondés par les guerriers bretons, se place au premier rang le pays ou comté de Cornouaille; à l'est, se forma le comté de Poher, et Carhaix en fut la capitale. Mais, si l'on s'en rapporte aux vieilles traditions, les émigrés bretons n'acquirent pas une puissance prépondérante dans le pays de Léon. Des antiquaires sérieux admettent que cette contrée resta au pouvoir des chefs de la légion préposée par les Romains, sous l'autorité du *dux tractus nervicani et armoricani*, à la garde du littoral, longtemps infesté par les barbares du Nord. Ainsi s'expliquerait le nom de *Pagus Legionensis*, d'où serait sortie la dénomination de *pays de Léon*.

La nationalité bretonne, appuyée sur la confédération qui réunissait les *Pentyern* ou souverains des petits états créés par les *Kimery*, émigrés dans l'Armorique, sut maintenir son indépendance jusqu'au temps de Louis le Débonnaire. Mais si la petite Bretagne fut soumise par ce prince à l'autorité des Francs, elle se releva plus puissante et plus fière sous le règne de son successeur Charles le Chauve. Le prince breton Nominoé, que cet empereur avait choisi pour son lieutenant dans ce pays, en devint le libérateur et l'enrichit des dépouilles des Francs, en y annexant les territoires du pays de Rennes et du pays de Nantes. Reconnu comme chef des Bretons, Nominoé transmit à ses descendants les droits de suzeraineté qui s'attachaient à la couronne ducale. Après avoir pris rang parmi les grands vassaux de cette nouvelle puissance, les comtés de Cornouaille, de Léon et de Poher, cessèrent

Digitized by Google

d'être des fiefs spéciaux. Dans le x[e] siècle, le comté de Poher fut réuni au duché par l'alliance d'un de ses princes avec l'héritière de la dignité ducale. Le comté de Cornouaille eut la même destinée au siècle suivant. Les comtes de Léon ont subsisté jusqu'au XIII[e] siècle. Leur domaine, dissipé par les folles prodigalités d'Hervé V, passa alors aux mains des ducs de Bretagne. Mais une branche puînée de la maison de Léon s'est maintenue avec honneur jusqu'au XVII[e] siècle; leur héritage a été transmis aux Rohan. Les vicomtes de Léon avaient dans le pays des biens immenses (on les a nommés plus tard *princes de Léon*), et leurs possessions formaient une des grandes baronnies de la Bretagne.

Tels sont les éléments de l'ancienne histoire du département du Finistère: j'ai cru devoir les indiquer sommairement, car c'est déjà un essai d'explication de tout ce que l'on y rencontre de curieux. Au premier rang de ces antiquités nationales, se place la langue bretonne, que l'on retrouve encore, avec quelques différences dans les détails, chez les habitants du pays de Galles. Son caractère d'ancienneté et son affinité avec les langues asiatiques lui ont valu l'attention des linguistes modernes, et de son étude approfondie pourrait sortir la solution de diverses questions fort intéressantes pour l'histoire. Il est constant que l'idiome breton fournit l'explication étymologique de bien des anciens noms de lieux appartenant à diverses contrées de la France. Il serait curieux d'examiner si ce n'était pas cette langue qui était en usage, au moins chez les peuples de la Celtique; et au nombre des éléments de ces recherches devrait entrer l'étude comparative de la syntaxe bretonne et de la syntaxe française. En effet, les populations qui adoptent les mots d'une autre langue ne se les approprient jamais sans les coordonner suivant les règles de l'idiome précédent.

Les monuments littéraires du breton sont restés jusqu'à nos jours enfouis dans le mystère du foyer. Mais grâce aux soins d'un habile collecteur, M. de La Villemarqué, on peut lire aujourd'hui ces beaux chants populaires, dont l'inspiration poétique se fait jour, même dans la traduction qui les accompagne. Malgré les envahissements de la langue française dans la Cornouaille et le pays de Léon, le plus grand nombre des paysans ne parle encore que le

Digitized by Google

breton, et on peut prévoir que plusieurs générations passeront avant qu'il ait complétement disparu.

Mais ce qui frappe l'attention, plus encore que la diversité du langage, c'est la variété des costumes que l'on rencontre dans la Cornouaille. Je n'ai pas à parler sous ce rapport du pays de Léon, où, depuis un siècle au moins, l'habillement a perdu son originalité distinctive et locale. Sous quelle influence s'est donc développée cette uniformité dans la coupe comme dans la couleur du vêtement adopté par les paysans et les paysannes de la Cornouaille et du Morbihan? D'après les études que l'on a faites, tout ce que l'on a pu constater c'est que ces modes permanentes, toujours pittoresques, souvent élégantes dans leur simplicité, concordent généralement avec les anciennes délimitations des grands fiefs.

On s'étonne moins de l'influence exercée par la puissance féodale des seigneurs bretons dans cet ordre de choses, si l'on réfléchit que, contrairement aux principes généraux du régime des fiefs, ces seigneurs étaient propriétaires du sol soumis à leur mouvance dans la Cornouaille, où presque toutes les terres étaient possédées à titre de domaine congéable. D'après la loi encore subsistante de ce genre de tenure, qui aura bientôt disparu entièrement, le colon n'est propriétaire que des bâtiments et de la superficie du sol, pour la jouissance duquel il paye une rente au foncier. A l'expiration du bail, il peut être expulsé, mais on doit lui rembourser la valeur estimative de ses droits.

On a fait remonter jusqu'aux migrations bretonnes les origines du domaine congéable, et l'on a fait dériver ses usements de la loi du pacte d'amélioration et de défrichement que les anciens maîtres du sol auraient imposé aux laboureurs d'outre-mer. Les études modernes ont rabaissé cette antiquité peu présumable. Si nous nous en référons aux résultats offerts par les dernières recherches, l'introduction de la tenure à domaine congéable ne serait qu'une transformation qui s'opéra peu à peu du XIII^e^ au XIV^e^ siècle dans le système moins libre des vieux usements de la basse Bretagne. Mais cette innovation ne fut pas admise dans le comté de Léon. Au XV^e^ siècle, et même plus tard, on y rencontre encore des traces

Digitized by Google

du servage, et les conditions de la ferme y succèdent directement à celles de la main-morte.

Les coutumes religieuses de la basse Bretagne seraient sans doute plus intéressantes à décrire que celles qui réglaient le sort de ses laboureurs. Mais comment aborder ces détails de mœurs qui se rapportent à toutes les circonstances de la vie intime ? Comment parler de tous les usages qui nous rappellent la foi vive de ces populations au moyen âge ? C'est surtout dans les fêtes patronales, dans ces réunions que les Bretons appellent des *pardons*, que l'affluence et l'attitude des pèlerins attestent l'empressement avec lequel, encore maintenant, on accourt à ces solennités.

La jolie église de Locronan, que la munificence des ducs de Bretagne éleva, au xv^e^ siècle, sur la tombe de saint Renan, est le siége de l'un des pardons les plus fréquentés de la Cornouaille. Tous les sept ans, sur un circuit de plus de quatre lieues, on y renouvelle une procession qu'accompagnent, à travers les landes et les bruyères, plusieurs milliers de pèlerins. Cette cérémonie curieuse, à laquelle j'ai assisté, s'appelle *la Troménie*. C'est une altération des mots bretons *tro minihi* (tour de l'asile). Elle nous reporte à des âges bien reculés, et c'est un témoignage frappant de l'attachement opiniâtre des Bretons à leurs anciennes coutumes. Le motif de cette marche religieuse, dont nous ne pouvons raconter les naïfs et intéressants détails, se réfère au droit d'asile dont jouissait jadis le prieuré de Saint-Renan, sur la montagne voisine du bourg. C'était pour en retracer les limites et maintenir l'intégrité de cette franchise que dans cette localité, comme dans plusieurs autres, les processions de la Troménie en suivaient les contours. Le droit d'asile a disparu depuis quatre siècles, mais, quoique cette cérémonie n'ait plus aucun objet sérieux, elle continue d'être observée périodiquement. Il serait bien difficile d'enlever à ces populations simples les habitudes qui les rattachent au passé dont les débris les entourent, et au milieu desquels elles vivent sans les comprendre.

En effet, les souvenirs de la plus haute antiquité se retrouvent partout dans le Finistère. C'est surtout sur le littoral que l'on rencontre les diverses espèces de monuments monolithes ou com-

Digitized by Google

posés de pierres brutes superposées, que l'on désigne en France par des noms empruntés à la langue bretonne. Tels sont les *peulvan* ou *menhirs*, les *dolmen*, les *cromlech* (ou *carneillou*), etc. Ces pierresi, solées ou alignées, se font quelquefois remarquer par leurs proportions élevées, mais elles ne présentent rien de comparable à celles que l'on voit à Carnac et à Locmariaquer, sur les bords du golfe du Morbihan. Faut-il, comme on l'a prétendu récemment, attribuer l'érection de ces monuments à des populations inconnues qui auraient précédé la race gauloise dans ce pays? Qu'on nous montre alors les monuments des Gaulois. Sans doute leur grossièreté s'accorde peu avec l'état de la civilisation attestée par les anciens auteurs. Mais lorsque nous voyons ces sanctuaires de la Gaule s'approprier, comme ceux qui avoisinent la capitale des Venètes, à l'importance de cette cité dominante de l'Armorique, nous ne pouvons pas mettre en doute qu'ils ne soient l'œuvre de la race gauloise.

Dans le sens de cette observation, j'ajouterai que les *tumuli* du Finistère n'appartiennent pas tous à l'ère celtique, et qu'on continua d'en élever pendant la période romaine. On peut voir sous les vitrines de la bibliothèque publique de Quimper des vases cinéraires provenant d'une fouille faite, il y a quinze ans, le long d'une voie romaine qui avoisine cette ville. Parmi les cendres, on découvrit des médailles des Antonins. Il y a deux ans à peine que des urnes romaines et une monnaie de Constantin ont été exhumées de la *cella* d'un tumulus placé près d'un ancien camp, le long des grèves de Penmarc'h. Mais la plus précieuse des découvertes opérées dans ces sortes de monuments est celle de colliers gaulois en or, d'un volume considérable, qui ornent maintenant le musée de Cluny. Ils proviennent d'un grand tumulus élevé dans la forêt de Carnoët, près de Quimperlé.

Quittons maintenant ces époques reculées. J'ai déjà parlé des vestiges romains des vieilles cités d'*Occismor* et de *Vorganium*. — *Corisopitum* montre aussi les siens à Locmaria, faubourg de Quimper. Les murs de Troguer, près de la pointe du Raz; la gracieuse villa du Perennou, près de Quimper; celle de Kerilien, voisine de Lesneven, où l'un des savants antiquaires du pays,

Digitized by Google

M. de Kerdanet, a fait une ample moisson d'objets anciens, doivent être cités parmi les débris de cette période, dont la rencontre de tuiles romaines, disséminées en beaucoup d'endroits, rappelle fréquemment les ouvenir.

Quant aux voies romaines, on les a moins déterminées dans le pays de Léon que dans la Cornouaille, où l'on peut dire qu'elles traçaient un réseau de nombreuses communications entre l'intérieur du pays et son littoral. Parmi les voies romaines du Léon, il en est une qui mérite d'être mentionnée à cause d'une borne milliaire, encore subsistante, et dont l'inscription se rapporte au règne de Tibère. C'est la voie qui se dirige vers la pointe de Plouguerneau, au nord de Brest.

Les camps romains ne sont pas plus rares dans le Finistère que les voies, et l'on en compte des centaines. Ce sont là comme partout, ou à peu près, les seuls restes de l'occupation romaine à laquelle a succédé le moyen âge.

En abordant cette époque, je dois d'abord constater que l'ère romane, à laquelle beaucoup de régions doivent la plupart de leurs édifices religieux, n'a pas été féconde dans le Finistère. Quelques grands établissements monastiques et quelques paroisses considérables virent édifier leurs églises à cette époque; mais la plupart des constructions de cette sorte, dans ce département, se rapportent à des temps moins éloignés. Au nombre des églises romanes, nous citerons cependant l'ancienne abbatiale de Locmaria (Quimper), l'église de Loctudy, celle de Fouesnant, une chapelle dans la paroisse de Lanmeur, etc. Mais qu'il y a loin de là à nos belles basiliques romanes de Normandie! Je ne parle pas ici de celles qui sont en ruines : et pourtant je ne puis pas ne pas exprimer quelques regrets à l'occasion du désastre qui a fait disparaître récemment la plus curieuse de toutes ces églises, l'ancienne abbatiale de Sainte-Croix de Quimperlé. Elle étaît remarquable par son système complet de voûtes romanes, et plus encore comme type, unique peut-être en France, des anciennes églises circulaires. Ce précieux monument est tombé par l'incurie avec laquelle ont été faits les travaux destinés à le restaurer.

Parmi les édifices du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, qui ici ne sont pas

Digitized by Google

plus multipliés que ceux de la période romane, nous citerons la jolie cathédrale de Saint-Pol-de-Léon et l'église abbatiale de Saint-Matthieu, dont les belles ruines couronnent le cap sur lequel elle a été bâtie. On peut placer vers le même temps l'église de Pont-Croix, remarquable par la fusion anomale du style roman et du style ogival. Elle repose sur un système d'arcatures à plein cintre dont la décoration est empruntée aux détails les plus caractéristiques du style ogival.

C'est depuis le xv^e^ siècle que l'activité des constructions religieuses s'est surtout fait remarquer dans le Finistère. A cette époque appartiennent la plus grande partie de la cathédrale de Quimper, l'église de Locronan, la belle chapelle de Saint-Jean-du-Doigt de Morlaix et Notre-Dame du Folgoët, près de Lesneven, dont le jubé en pierre est un chef-d'œuvre d'ornementation. La masse des églises paroissiales et des chapelles de dévotion, si nombreuses ici, porte le caractère du xv^e^ siècle et surtout du xvi^e^; je citerai, entre autres, l'église de Pleyben, celle de Ploaré et la chapelle de Saint-Herbot.

Au xvii^e^ siècle, on faisait encore du gothique, mais en mêlant aux formes générales du style ancien des détails empruntés aux goûts de l'architecture moderne.

Aucune des parties de la Bretagne n'offre plus d'intérêt et de variété dans les édifices religieux, qui sont presque toujours d'une cinquantaine d'années plus jeunes qu'ils ne paraissent. Mais ce qui distingue spécialement les artistes qui ont présidé à ces constructions, c'est leur habileté supérieure à élancer dans les airs les pyramides qui en forment le couronnement. Il n'y a peut-être pas de pays qui puisse rivaliser avec le Finistère pour l'élégance générale des tours et la structure des clochers. Les beautés de ce genre m'entraîneraient dans une trop longue énumération. Je me bornerai à citer le beau clocher du Kreisker et les tours de Pleyben et de Ploaré. Je dois ajouter que l'architecte qui vient d'élever les deux flèches de la cathédrale de Quimper s'est montré le digne émule de ses devanciers.

Pour être complet je devrais, à propos des églises, si curieuses en elles-mêmes, parler aussi des sculptures en bois et des ver-

Digitized by Google

rières, dont quelques-unes sont dignes d'attention. Ces sortes d'ouvrages se rapportent ici au XV^e^ et au XVI^e^ siècle. Les croix de cimetière ont aussi spécialement exercé l'art des imagiers. Leur base s'élargit pour recevoir des personnages en plein relief (dans deux ou trois, il y en a plus de cent); ils figurent toutes les scènes de la Passion. Ce sont de véritables monuments, sous le nom de *calvaires*. Ceux de Pleyben et de Plougastel-Daoulas sont les plus beaux et les plus connus.

Il y a encore une sorte de constructions religieuses particulière à la basse Bretagne, et je ne dois pas la passer sous silence : ce sont les charniers destinés à recevoir les ossements exhumés par les fouilles que les besoins du service font faire dans les cimetières. Ils y restent jusqu'à ce qu'ils soient rendus de nouveau solennellement à la terre, sauf la tête, quand elle appartient à l'un des chefs d'une famille connue dans la paroisse. Alors on l'enferme dans une petite boîte que l'on suspend dans l'église. Ces édicules, que l'on appelle des *ossuaires*, présentent, du côté qui regarde le cimetière, des arcades de formes variées, dont la décoration est souvent élégante.

Pour achever cette revue rapide des monuments, parlerai-je de l'architecture civile? Elle n'offre pas, dans ce département, beaucoup d'objets importants à signaler, surtout quand on a cité quelques maisons de la ville de Morlaix élevées avec tout le luxe des sculptures en bois qui distingue le XVI^e^ siècle.

Reste l'architecture militaire, dont il y a de précieux restes dans les enceintes de ville de Quimper et de la petite place de guerre de Concarneau, qui appartient en grande partie au moyen âge. Quelques autres villes comme Quimperlé, Morlaix et Carhaix ont encore des débris de leurs vieux remparts.

Nous ne possédons pas de châteaux dont la construction remonte au temps des comtes de Cornouaille ou des comtes de Poher. Mais les ruines du château de Lesneven et quelques parties du château de Brest peuvent être attribuées aux comtes de Léon. La partie du département qui était dans leur mouvance est la plus riche en ruines féodales, parmi lesquelles on remarque celles du château de Trémazan, antique demeure de la puissante famille des du

Digitized by Google

Chastel, et celles du château de la Roche-Morice, près de Landerneau, qui appartenait aux vicomtes de Léon.

Tous ces monuments, presque tous du moins, ont été étudiés. Les premiers travaux entrepris pour faire connaître ces antiquités sont dus à M. de Fréminville. Ses descriptions ne sont pas sans valeur, mais c'est le seul mérite de cet ouvrage où la science historique et les appréciations archéologiques sont souvent en défaut.

Le Bulletin de la classe d'archéologie de l'Association bretonne de 1843 à 1858 présente des éléments sérieux pour l'étude. L'histoire et l'ancienne géographie de la Bretagne; l'histoire de ses institutions et de ses usages; ses traditions, ses légendes, ses monuments, sa langue, ses costumes ont donné lieu à des communications intéressantes de plusieurs antiquaires du pays, et notamment de MM. de La Borderie, Bizeul, de Courcy, de La Monneraie, de Courson, de Kerdrel, A. de Blois, Le Mierre, de La Villemarqué, du Chatellier, Ramé, Halléguen, La Bigne de Villeneuve, etc. et le Finistère a sa large part dans ces communications.

C'est à cette période d'un demi-siècle, signalée par une activité particulière dans l'étude des antiquités bretonnes, qu'appartiennent la *Biographie bretonne* et la nouvelle édition du Dictionnaire d'Ogée. Plusieurs des écrivains que j'ai nommés apportèrent leur concours à ces deux ouvrages si importants pour le pays. Il faut aussi citer l'*Annuaire de la Société d'émulation de Brest,* qui a publié de 1840 à 1850 des monographies de la plupart des villes du Finistère.

L'antiquité a été partout explorée dans ce département avec un intérêt patriotique remarquable; mais tout ce qui a été imprimé est épars et confondu avec ce qui concerne les autres départements de la Bretagne. Combien ces rapports, ces mémoires ne seraient-ils pas plus profitables à la science et aussi plus complets si, coordonnés sous la forme d'une statistique monumentale, ils présentaient un répertoire archéologique facile à consulter.

C'est un travail à faire, et, tant qu'il ne sera pas exécuté, les richesses du pays seront comme perdues dans un chaos inextricable, et même, ce qui est loin d'être vrai, nous paraîtrons pauvres aux yeux du voyageur curieux, mais pressé. C'est à la Société et sur-

Digitized by Google

tout à la Commission archéologique établie l'an dernier par M. le préfet, de doter le département, de ce monument, qui lui manque et qu'il attend. Que les archéologues se mettent à l'œuvre, et on leur tiendra compte de leurs efforts. Qu'ils remplissent dignement la noble mission qui leur a été confiée, et qu'on voie bientôt s'ouvrir le musée départemental d'archéologie promis par un vote récent du conseil général. En un mot, que les travaux archéologiques reprennent dans ce pays la vie qu'ils avaient naguère et qui a déjà produit tant de bons aperçus.

Digitized by Google

CONSIDÉRATIONS

SUR

LA RÉNOVATION

DES DIFFÉRENTS STYLES DE L'ARCHITECTURE

DU MOYEN ÂGE,

PAR M. E. DE LA QUÉRIÈRE,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS DE ROUEN.

Un fait curieux et digne de remarque, fait unique dans l'histoire des beaux-arts, c'est ce retour vers l'architecture du moyen âge, c'est-à-dire vers un passé qui contraste si fort, et en toutes choses, avec le temps où nous vivons; espèce de phénomène digne de fixer l'attention des philosophes qui étudient la marche de l'esprit humain jusque dans ses aberrations.

Il y a un demi-siècle, l'archéologie du moyen âge était une science à peu près inconnue. Depuis quarante ans, cette science a été étudiée, scrutée jusque dans ses plus petits détails; elle a fait de nombreux et très-ardents prosélytes. Il est résulté de leurs recherches et de leurs écrits que l'histoire de l'art et l'histoire des faits se sont rendu réciproquement d'utiles services. Les faits se sont appuyés sur les monuments et les monuments sur les faits.

Par la connaissance approfondie des différents styles de l'architecture dite *gothique*, un jour lumineux a été jeté sur nos anciens monuments, de manière à fixer d'une manière presque certaine l'époque où ils ont été élevés.

Les conséquences les plus fécondes de ces études ont été de pouvoir non-seulement réparer les parties ruinées de nos édifices gothiques, mais encore y faire des adjonctions et des augmentations qui n'offrent aucune disparate avec la construction première et se confondent même avec celle-ci.

Malheureusement on ne s'est pas contenté de rétablir les parties ruinées de ces vieux monuments, tant à l'intérieur qu'à l'ex-

Digitized by Google

térieur; on a été plus loin; on a voulu recomposer en entier, refaire de toutes pièces ce qu'avaient fait les hommes qui vivaient du XI^e^ au XVI^e^ siècle.

Cet amour irréfléchi du moyen âge est devenu un engouement, une manie, une mode qui prendra fin comme tout ce qui n'est pas dans la nature des choses.

Beaucoup de bons esprits voient avec regret ce retour vers un passé qui n'a plus de rapport avec notre société actuelle. Ils disent que l'architecture, comme les beaux-arts, comme la langue, comme la littérature, est l'expression, la pensée intime de la société au milieu de laquelle elle s'exerce; que c'est mentir à la postérité, nous mentir à nous-mêmes que de construire des édifices qui ne reflètent pas plus nos idées, notre savoir et nos mœurs, que ne le feraient des édifices tartares ou chinois; que vouloir refaire un passé si éloigné de la manière dont nous pratiquons aujourd'hui les beaux-arts, passé qui contraste si fort avec notre esthétique, c'est marcher à reculons jusqu'aux âges de barbarie.

Sans doute il y a un grand art, il faut le reconnaître, dans la construction d'ensemble de nos édifices religieux de style ogival. Il n'en est pas de même dans les parties de détail, et quand j'examine ces statues incorrectes, dont les physionomies muettes et placides, passent pour naïves aux yeux des administrateurs exclusifs et passionnés du gothique; quand je vois des chapiteaux, tels que ceux de l'architecture romane, qui semblent avoir été travaillés par des sauvages, j'éprouve une sensation de mécontentement et de déplaisir dont je ne suis pas le maître.

A l'égard des statues dont je viens de parler, j'avoue qu'il y en a qui sont dignes d'éloges; mais, à les considérer en masse, on peut les prendre pour les ébauches d'un apprenti qui s'est formé de lui-même, sans le secours d'un maître, sans aucun enseignement, qui a travaillé uniquement d'inspiration, et, à ce titre, elles peuvent encore mériter quelque intérêt.

De même, dans les œuvres produites en style roman dans les XI^e^ et XII^e^ siècles, au milieu de sculptures grossières, il y a des parties d'architecture vraiment surprenantes pour ces époques d'ignorance. Cependant il n'en est pas moins vrai que copier et reco-

Digitized by Google

pier servilement tant bien que mal, et plutôt mal que bien, ces deux types du plein cintre roman et de l'arc aigu gothique, ce n'est pas faire de l'art; c'est faire de la fausse monnaie archéologique; et, comme l'exprimait publiquement en 1847, à Caen, un savant distingué, M. Vitet, de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, alors directeur de la Société des Antiquaires de Normandie : *C'est faire un des plus pauvres emplois de la pensée humaine; les modèles resteront sublimes;* LES CONTREFAÇONS FERONT PITIÉ.

Un fait domine la question : jamais, dans aucun pays, l'architecture n'a été scindée; elle a toujours été *une*, toujours la même, qu'elle ait été appliquée aux constructions militaires, civiles ou religieuses, sauf les différences exigées par le besoin des destinations; elle a toujours marché en avant; elle a toujours suivi la loi du progrès, ou ce qu'elle a cru être la loi du progrès. N'est-il pas étrange que l'on veuille faire retour aux vieilles formes pour la construction de nos églises, et que nos demeures, nos palais soient seuls le produit de la marche des besoins et des idées? Il y a des gens, il est vrai, qui se passent la fantaisie de se faire construire des maisons et des châteaux gothiques, voire même des tours et des donjons. Mais ce sont là des caprices de propriétaire, des jeux en architecture, qui n'ont guère plus de valeur que des décorations de théâtre.

L'adoption d'un système faux entraîne des conséquences également fausses. Les conséquences de cette résurrection de notre architecture du moyen âge, dite *nationale* (j'appuie à dessein sur cette épithète, parce qu'on l'a présentée comme un argument victorieux, comme si cette épithète ne pouvait pas être appliquée aussi justement à notre vieille langue française, à nos vieux costumes français, etc.); je reprends, et je dis que les conséquences de cette résurrection de notre architecture du moyen âge, dite *nationale*, ont été d'approprier les meubles de chaque nouvelle église à la forme empruntée aux diverses sortes de styles sur lesquels on les a modelés. Quand on n'a pas pu copier, faute de types, on a fait de la fantaisie, ou romane ou gothique. On a fait ce qui ne s'était jamais vu. On a fait des chaires à prêcher, des

Digitized by Google

montres d'orgues dans le style d'une époque où les chaires à prêcher n'existaient pas, où les orgues n'étaient pas encore connues; et cela, parce que les besoins de notre temps exigent des chaires à prêcher et des orgues. Et, par un contraste assez étrange, on a vu certains puritains en archéologie repousser les cadrans horaires appliqués au portail d'une église gothique, parce que, disaient-ils, les horloges n'étaient pas inventées à l'époque où le monument avait été bâti, et s'opposer, par des motifs semblables, à l'introduction du gaz pour l'éclairage et des calorifères dans nos anciennes paroisses.

On a fabriqué des autels en pierre ou en bois, des confessionnaux comme n'en ont jamais mis au jour ceux que l'on s'évertue à imiter et à copier. Sérieusement, est-ce là faire de l'art?

On a été encore plus loin. On a voulu refaire dans nos temples le mobilier, dont les formes et les détails avaient suivi naturellement le goût que chaque siècle lui avait imprimé.

L'erreur dans laquelle sont tombés les architectes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, en sacrifiant les décorations des édifices religieux qui n'appartenaient pas à l'époque où ils vivaient, est renouvelée, mais en sens inverse, par certains architectes de nos jours. Leur amour effréné du gothique leur a fait prendre en haine tout ce qui n'est pas conçu dans leur style de prédilection, à ce point qu'ils font disparaître, à leur tour, les objets, fussent-ils des chefs-d'œuvre, qui, dans un monument du moyen âge, offrent quelque dissemblance avec la masse de l'édifice.

On a eu, dans ces derniers temps, le scandale du renversement des belles grilles modernes du règne de Louis XV, à la cathédrale d'Amiens, et la disparition, dans la même basilique, de l'*Assomption*, groupe en marbre, chef-d'œuvre de Blasset, sculpteur amiénois. Ces actes ont été qualifiés, à bon droit, de *vandalisme*, par la Société des Antiquaires de Picardie elle-même. Elle a déploré, en outre, les *restaurations malheureuses*, prétendues archéologiques, qu'a subies ce glorieux temple, lequel semble avoir été l'objet d'une croisade dévastatrice, aux regrets universels des habitants d'Amiens[1].

[1] *Bulletin de la Société des Antiq. de Picardie.* Séance du 7 avril 1857.

Digitized by Google

Quelques années plus tard, la même société savante a de nouveau protesté contre cet engouement irréfléchi pour le XIII^e^ siècle, que l'on applique si mal, et qui a fait enlever les grilles du chœur et des chapelles de cette magnifique métropole, merveilleuse serrurerie qui ne le cédait en rien à celle de Saint-Ouen de Rouen.

« Nous n'admettons pas, a dit M. Dufour, président de la Société « picarde, qu'un si beau monument puisse être abandonné aux « caprices d'un architecte étranger, affranchi même de toute es- « pèce de contrôle [1]. »

Dieu veuille que la fantaisie ne vienne pas au même architecte diocésain de renverser le riche et beau jubé en marbre de la cathédrale de Rouen, orné de bas-reliefs et de statues d'un excellent style, lequel a remplacé un jubé gothique, détruit à tort il y a plus de quatre-vingts ans! A une première faute, ce serait en ajouter une seconde : cette dernière serait impardonnable.

On n'a pas réfléchi que ce système de ramener le mobilier d'une église gothique au temps où cette église a été bâtie est impossible, et que ses conséquences extrêmes conduisent à l'absurde; car il faudrait refaire calice, ciboire, patène, burettes, lampes, encensoirs, croix, bannières, chandeliers, etc. même les chaises et les bancs, pour qu'il y eût partout et en tout l'harmonie que l'on veut atteindre. Il ne manquerait plus que de changer les vêtements sacerdotaux, auxquels le temps a apporté des modifications, et mieux encore, de prier les fidèles de troquer aussi leur costume contre celui des XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Un temple dans la construction ou la décoration duquel chaque siècle écoulé a apporté son tribut est un musée où l'observateur studieux trouve les plus douces jouissances; mais si vous ne lui offrez que de prétendus types d'époque, au lieu de modèles de vérité historique et artistique, il se prend de dégoût, trompé par ces mensonges qu'on lui présente comme des vérités.

Je regrette profondément qu'un artiste de talent, un architecte distingué, mon confrère et mon ami, n'ait pas craint de consommer un anachronisme en érigeant un tombeau dans le style du

[1] *Bulletin de la Société des Antiq. de Picardie.* Séance du 11 août 1863, p. 249.

Digitized by Google

XIV^e^ siècle, au cardinal prince de Croï, mort, il y a peu d'années, archevêque de Rouen; et cela, au milieu de tombeaux tous du style de l'époque à laquelle ils ont été érigés.

Les zélateurs de ce nouveau culte n'ont pas réfléchi qu'il leur est absolument impossible de remplir leur tâche d'une manière satisfaisante; ils n'ont pas vu que l'inspiration manque à nos architectes et à nos sculpteurs; qu'ils ne font que du métier, et froidement du métier; tandis que l'intuition seule conduisait leurs devanciers. Ceux-ci, occupés tout entiers à l'emploi du même style dans leurs œuvres, ont pu aisément s'abandonner à la fougue de leur imagination. Ils créaient et n'imitaient pas : ils n'étaient pas assez savants pour refaire tous les styles, depuis le grec jusqu'à la Renaissance, et jusqu'à ceux qui ont suivi.

Qu'arrive-t-il? que résulte-t-il de cette manie de refaire le passé? Des productions bâtardes, sans valeur réelle, et en dehors du courant des idées dans lequel nous vivons.

De tout ce que je viens d'exposer, il résulte que le but a été dépassé. Il fallait étudier le moyen âge, et faire servir ces études à la réparation et à la restauration de nos anciens monuments, pour les empêcher de tomber, pour perpétuer, en quelque sorte, ces vieux témoins de notre histoire, mais non pas pour en créer de semblables, qui ne rappellent aucun souvenir, et auxquels ne s'attachent ni nos respects ni notre admiration; et j'ajouterai qu'*en fait d'art,* comme en toute chose, *il faut être soi, il faut être de son temps et de son pays.*

L'observation a fait apercevoir que les principes constitutifs de l'architecture ogivale, si hardie et quelquefois si étonnante dans sa légèreté, étaient véritablement rationnels, tandis que ceux sur lesquels repose notre architecture moderne monumentale, en partie empruntée aux anciens, sont appliqués d'une manière forcée, contraire à la vérité des choses.

C'est une raison pour que nos architectes s'efforcent de nous doter enfin d'une architecture appropriée à notre siècle, à notre climat, à notre génie; qui puisse être également employée pour la construction de nos édifices civils et de nos édifices religieux; mais aussi qui ne s'éloigne jamais de cette esthétique que nous de-

Digitized by Google

vons aux Grecs et aux Romains, nos maîtres en matière de goût, laquelle sera constamment la pensée dominante des hommes voués au culte du beau dans les œuvres de l'art.

Rouen, mars 1864.

Digitized by Google

Digitized by Google

QUELQUES APERÇUS

SUR

LA COMÉDIE DORIENNE,

A SYRACUSE,

PAR M. CH. BENOIT,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE DE STANISLAS, DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE NANCY.

On sait que la comédie jetait déjà un grand éclat sur le théâtre de Syracuse, alors qu'en Attique elle n'était encore qu'un grossier divertissement des Dionysies champêtres [1]. Mais c'est qu'aussi, sous le règne glorieux et prospère de Gélon et d'Hiéron son frère, Syracuse était devenue entre les cités grecques ce qu'Athènes allait bientôt devenir sous l'administration de Périclès. Elle était la reine de la civilisation en même temps que la maîtresse de la mer. On y venait de toutes les villes de la Grèce; et, une fois qu'on avait goûté les douceurs de cette existence enchantée, on y oubliait aisément la patrie. « Ce n'étaient, dit Diodore, que divertis-« sements, fêtes, spectacles, sacrifices aux dieux; on nageait dans « l'abondance de tout ce qui peut servir au bonheur de la vie [2]. » Tous les arts étaient appelés à relever la splendeur de ces fêtes. Syracuse était le rendez-vous de tous les poëtes et de tous les artistes les plus célèbres de ce temps. Épicharme, qu'on s'accorde à regarder comme l'inventeur de la comédie sicilienne, put rencontrer à la cour d'Hiéron [3], avec les statuaires Glaukias, Onatas et Calamis, Simonides, l'illustre poëte de Céos, et son neveu Bacchylides [4], et, sinon Pindare lui-même, du moins le coryphée,

[1] Ἐπίχαρμος ἦν πρὸ τῶν Περσικῶν ἔτη ἑξ διδάσκων ἐν Συρακούσαις. (Suidas.)

[2] Lib. XII, c. XXVI.

[3] Pindare nomme Hiéron τῶν καλῶν ἰδρίν. (*Olymp.* I, 165.)

[4] Meyer. *Gesch. der griechischen Kunst*, t. I, p. 48.

Digitized by Google

qui venait y faire exécuter pour lui les odes triomphales composées à la gloire du prince. Eschyle aussi, le grand tragique, aimait à revenir en Sicile, où il faisait représenter la plupart des tragédies qu'il avait déjà fait jouer à Athènes.

Souvent sur la même scène, le même jour, quelque joyeuse comédie d'Épicharme succéda à une sublime trilogie d'Eschyle; parfois même c'en était une piquante parodie. Plus qu'aucun autre, le peuple sicilien s'amusait de ces travestissements bouffons; et dans ce sens Hiéron, quelque ombrageux qu'il fût d'ailleurs, permettait au poëte comique de tout oser.

Car, en général, dans les cités doriennes, sous le règne d'un tyran ou d'une aristocratie, encore plus jalouse de son autorité, la comédie ne pouvait, comme dans la démocratique Athènes, s'aventurer dans la satire politique, et travestir en caricature les mœurs des hommes d'État et la marche des affaires. Qu'un jour sans doute, dans la Mégare Niséenne, voisine de l'Attique, le comos bachique, à la faveur de l'anarchie, se soit jeté à travers les querelles des partis; qu'il ait le premier créé à l'usage des révolutions populaires la comédie politique, cette satire factieuse, pleine d'ivresse, de gaieté, de violence, de colère et d'obscénité, qu'Athènes devait emprunter bientôt à la Mégaride, quand elle-même fut entraînée par le débordement de la démocratie; cette licence ne tarda pas à être réprimée par la victoire du parti aristocratique. Mais la comédie, qui s'était développée à la faveur des troubles, dut revenir bientôt aux bouffonneries inoffensives, dont elle accompagnait les chants du phallus.

Mais jamais dans la nouvelle Mégare, qu'une colonie de Mégariens était allée fonder en Sicile dès le commencement du VII^e^ siècle, jamais la comédie n'avait ainsi dévié vers la satire politique. C'est qu'aussi cette autre Mégare, surnommée *l'Hybléenne*, n'avait point imité les excès révolutionnaires de sa métropole. L'aristocratie n'avait point cessé de prévaloir dans l'État. Dans les divertissements comiques, point d'allusions politiques, point de personnalités contre les magistrats. Les acteurs de ces petites farces des bacchanales durent s'en tenir à la représentation satirique des mœurs populaires; ils singeaient les ridicules des gens obscurs,

Digitized by Google

ou encore ils se dédommageaient avec les dieux, dont la légende leur offrait à parodier tant d'aventures équivoques.

Voilà la veine comique qu'a surtout exploitée Épicharme, qui passe pour l'inventeur de la comédie sicilienne[1]. Qu'en travestissant ainsi volontiers en folles mascarades les croyances de la religion nationale, le sage ait eu le dessein de hâter la ruine de toute cette mythologie surannée, et de préparer les esprits à une meilleure doctrine, je le crois; mais il ne faisait en cela que suivre la tradition des bacchanales, et donner pour la scène de Syracuse une forme plus artistique aux divertissements accoutumés des Dionysies champêtres.

Dès l'origine, en effet, le culte de Bacchus, par son double caractère, se prêtait à ces jeux. Si, aux jours d'automne, quand ce Dieu de la nature semble disparaître, entraînant avec lui dans le royaume de la nuit tout ce qui a vécu et fleuri, on représentait dans les pleurs la partie tragique de sa légende, sa défaite surtout, où il avait été mis en pièces par les Titans déchaînés; alors au contraire que le dieu ressuscite au soleil du printemps pour consoler et féconder la terre, on se complaisait à en reproduire les gaillardes aventures dans de joyeuses mascarades et dans des ballets grotesques. — On peut encore aujourd'hui se faire une idée de ces divertissements autorisés par le culte de Bacchus d'après les scènes innombrables de bacchanales, reproduites à profusion par la peinture sur ces vases mystiques que nous retrouvons dans les tombeaux de l'Italie méridionale. Toute la légende sérieuse ou bouffonne du dieu de la vie et de la mort y est représentée telle qu'elle se jouait dans ces mascarades sacrées. On y voit repasser sous ses yeux toute la série des ballets antiques. Ici voici Bacchus donnant sournoisement le vin aux hommes, qui s'enivrent sans se douter encore de la vertu de l'aimable poison; là on le voit qui s'en va la nuit dans l'ivresse, accompagné de Silène, pour séduire quelque mortelle, Érigone ou Althæa; ou encore qui essaye de consoler Ariane, abandonnée par Thésée sur le rivage

[1] Εὑρέθη ἡ κωμῳδία ὑπὸ Ἐπιχάρμου ἐν Σικελίᾳ. (Cramer, *Anecd. gr.* t. IV, p. 316.)

Digitized by Google

de Naxos. Ailleurs on représente les prouesses héroïques du jeune Dieu et de son cortége de satyres poltrons. Par exemple, chargé de réconcilier son frère Vulcain avec l'Olympe, et n'en pouvant venir autrement à bout, il l'enivre, et, le juchant sur un âne, il le ramène ainsi dans un comos triomphal. Une autre fois, armé du thyrse, et portant une tête de chouette en guise de tête de Méduse, avec Silène, son écuyer, et une troupe de satyres gambadant sur des ânes, il va défendre le ciel contre les attaques des géants. — Si Bacchus était le héros ordinaire de ces farces religieuses, parfois cependant, pour varier le spectacle, on s'amusait à y introduire quelque autre divinité. Ainsi Vulcain, représenté d'ordinaire sous la figure d'un petit gnome malin et hideux, avait plus d'une aventure plaisante dans la fable populaire. Hercule encore, le dieu dorien, si glouton et si brutal, avec ses merveilleux travaux, était un héros prédestiné de la mascarade. Il était sans cesse en butte aux espiégleries des satyres, qui le suivaient, en s'en moquant, dans toutes ses expéditions, et s'amusaient de sa stupidité. Car lors même que Bacchus avait cédé la place dans ces farces à quelque autre dieu, la bande joyeuse et pétulante des satyres n'en faisait pas moins le cortége obligé. Puis, à la suite d'Hercule, de Persée, de proche en proche, toute la mythologie y passa. Pourquoi exclure aucun des immortels de ces divertissements? Le maître des dieux lui-même se prêtait si bien à ces parodies religieuses avec ses ridicules métamorphoses et ses scandaleuses amours! *L'Amphitryon* de Plaute est emprunté à la scène sicilienne. Après tout, quand on adorait de pareils dieux, il fallait bien qu'on en pût rire par intervalle. Les gens du pays en ont, du reste, toujours usé assez familièrement avec leur religion; encore aujourd'hui ils prennent parfois avec leurs saints d'étranges privautés. Or la mythologie antique autorisait de bien autres licences.

Ces farces mythologiques n'étaient d'abord que des espèces de ballets. La poésie un beau jour essaya de leur prêter sa voix. Quelques poëtes, avant Épicharme, avaient voulu déjà donner une forme d'art à ces amusements populaires. On nomme entre autres Mæson et Tolynos à Mégare, Phormis et Deinolochos à Syra-

Digitized by Google

cuse[1]. L'œuvre d'Épicharme, comme jadis celle d'Homère, avait été préparée par de longs essais, plus tard oubliés. En général, on peut dire qu'en Grèce l'art n'a rien créé; il n'a fait qu'ordonner dans un plus bel ordre les matériaux d'une poésie populaire; les divers genres poétiques n'ont point eu d'inventeurs; ce n'étaient que des usages de la vie commune, dont la muse, à un certain jour, s'est emparée, pour leur donner une forme plus belle et plus pure. Voilà comment, de petites scènes éparses, Épicharme a fait un véritable drame ayant son nœud, sa péripétie, son dénoûment[2]. Mais, comme autrefois Homère pour la poésie épique, s'il a trouvé dans les divertissements champêtres les matériaux de sa comédie, il les a transformés; il en a ordonné le chaos selon une idée souveraine; il les a fécondés, animés de son souffle; il a ramené les rôles, d'abord improvisés au hasard, à un rhythme régulier. — Il y employa de préférence l'iambe, ce mètre vif, rapide, agressif, qui vole comme une flèche le fer en avant, et enfonce le trait dans l'esprit des auditeurs. N'est-ce pas assez pour qu'on l'ait à juste titre salué du nom d'*inventeur de la Comédie?*

Mais ce qui doit surtout exciter notre intérêt, c'est qu'Épicharme, en perfectionnant la comédie, avait voulu, ce semble, faire servir ce divertissement populaire à l'éducation de la multitude; la scène était pour lui un moyen de répandre, avec l'assaisonnement du plaisir, des vérités qui lui paraissaient utiles à la civilisation de son siècle. Déjà Jamblique, dans une *Vie de Pythagore* qu'il nous a laissée, avait fait cette remarque, qu'Épicharme compose des comédies, non pas seulement pour exciter le rire, mais pour populariser avec adresse les idées philosophiques et morales de l'école pythagoricienne, à laquelle il avait appartenu. C'est au point que la critique moderne, étonnée de rencontrer dans les débris de l'œuvre d'Épicharme tant de maximes d'une sagesse élevée, a été tentée parfois de dédoubler le poëte comique et le philosophe pour expliquer cette diversité, qui semblait con-

[1] *Τοῦ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἦρξαν.* (Aristot. *Poet.* V. 5.) *Δεινόλοχος, Συρακούσιος ἢ Ἀκραγαντῖνος, κωμικὸς ἦν ἐπὶ τῆς ογ' Ὀλυμπιάδος.* (Suidas.)

[2] *Οὗτος ὁ Ἐπίχαρμος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας.* (Anonym. *de Comœd.* p. 535, 18.)

Digitized by Google

tradictoire. Mais rien dans l'antiquité ne justifie cette distinction. Tout, au contraire, nous fait croire que le poëte comique n'était autre que le sage Pythagoricien[1]. De même donc qu'à Athènes Cratinos, Eupolis, Aristophane, au milieu de l'anarchie, faisaient de la scène une sorte de tribune, et créaient à l'usage de la multitude la comédie politique; ainsi Épicharme à Syracuse eut l'idée hardie d'user du théâtre comique en vue d'une sorte de prédication morale, et de faire de cette muse railleuse l'interprète populaire de la philosophie.

Il reprend dans ce but toutes les parodies mythologiques usitées avant lui dans les bacchanales champêtres, mais avec le dessein de décréditer, par une satire systématique, tous les dieux de l'Olympe, et de frayer ainsi la voie à une meilleure doctrine sur les ruines des superstitions poétiques. Pour hâter l'avénement de la vérité, il fallait déblayer le terrain de toute cette mythologie, dont le sens antique était depuis longtemps perdu, et qui avait été livrée aux interprétations capricieuses et parfois ridicules des poëtes profanes. Car on sait comment, dans cette religion populaire, les symboles mystérieux et les saintes allégories du culte primitif, que des prêtres de l'Orient avaient apportés jadis à la Grèce, s'étaient peu à peu transformés en fables absurdes et immorales. Une pareille théologie n'était plus qu'une chronique scandaleuse du ciel, qui blessait de plus en plus les esprits sévères, à mesure que s'éveillait la réflexion philosophique. Aussi Platon voulait-il chasser de sa République, après les avoir couronnés de fleurs, les poëtes qui popularisaient ces fictions impies. « Quoi, disait-il, ne devons-« nous pas condamner ces mensonges des anciens mythologues; « cette fable immorale, par exemple, où Hésiode nous raconte ce « qu'Ouranos faisait de ses enfants, et la vengeance qu'en tira Cro-« nos?..... Que Héra ait été chargé de liens par son fils, que Vulcain « ait été précipité du ciel par son père, pour avoir voulu défendre « sa mère battue, de telles fictions et toutes ces luttes des dieux « qu'Homère a chantées ne peuvent être reçues dans notre cité[2]. »

[1] Dans la *Vie de Numa* par Plutarque, Épicharme est nommé *παλαιὸς ἀνὴρ, καὶ τῆς Πυθαγορικῆς διατριβῆς μετεσχηκώς.* (VIII, p. 65, C.)

[2] *De Republ.* liv. II.

Digitized by Google

Cette légende de Junon enchaînée par Vulcain avait fourni un sujet fort populaire aux farces bacchiques. Épicharme à son tour en fit une pièce intitulée *Vulcain ou les Comastes*. D'où venait cette légende? On le conjecture aisément. Sans doute que la vieille religion sacerdotale, dans une figure sacrée qui représentait Héra suspendue entre le ciel et la terre, avait voulu indiquer ces rosées bienfaisantes qui descendent au printemps sur la nature pour la féconder. Mais le poëte profane n'y avait vu plus tard qu'un châtiment infligé par Jupiter à sa querelleuse épouse. — C'est ainsi qu'Homère interprète le mystérieux symbole[1]. La fable ionienne suspendait Junon à la voûte étoilée avec une enclume à chaque pied. La tradition dorienne parlait d'une sorte de siége enchanté, où, par l'ordre de Jupiter, Vulcain aurait enchaîné Junon.

Il est facile, avec quelques fragments antiques et les peintures des vases contemporains, de restituer en partie la pièce où Épicharme représentait la reine des dieux enchaînée, et ensuite délivrée par Vulcain son fils. Jupiter lui-même avait ordonné ce châtiment, pour punir son épouse acariâtre de la haine dont elle poursuivait le fils bâtard d'Alcmène. — A la suite d'une querelle avec la marâtre, il appelle Vulcain et lui ordonne de fabriquer un siége enchanté, sur lequel on ne saurait s'asseoir sans y rester attaché par des liens invisibles aussi longtemps que le voudra l'ouvrier qui l'a fait. Ce n'était pas la première fois que les dieux dans leurs querelles, usaient de pareils moyens pour se débarrasser d'un adversaire importun[2]. Sur ce trône magique, Jupiter fait asseoir Junon. Mais bientôt l'Olympe prend parti dans cette querelle domestique; tous les immortels accourent à ce spectacle, comme des voisins qui entendent un mari battre sa femme; Junon récrimine contre son infidèle; Jupiter s'emporte : on va en venir aux mains. Vulcain lui-même a compassion de sa mère, et avec l'aide de Mars, son frère, il voudrait la délivrer. — Sur un vase retrouvé à Bari, on reconnaît cette scène; au centre est représentée Junon assise sur le trône enchanté, avec son nom écrit au-dessus

[1] Voyez *Odyss.* Θ', 298; *Iliade*, A', 399; *ibid.* O', 18.

[2] Voyez Millin, *Gal. mythol.* 13, 48; Visconti, *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 20.

Digitized by Google

de la tête, Ἥρα; d'un côté, on voit Mars, désigné par son nom de guerre Ἐνυάλιος; de l'autre, Vulcain, le petit gnome monstrueux, difforme, boiteux, la face barbouillée de suie, la mine grotesque, la tête coiffée du grand bonnet pointu des ouvriers de Lemnos; il est désigné par son nom de farceur, Δαίδαλος, l'arlequin antique. Après une lutte bouffonne, le maître des dieux, irrité, saisit le gnome par le pied et le jette à la porte du ciel. — Mais Vulcain chassé a emporté avec lui son secret magique; sans lui, Jupiter lui-même ne saurait rompre le charme qui retient Junon enchaînée. Son exil a laissé d'ailleurs un grand deuil dans l'Olympe; on ne rit plus à la table des dieux. Jupiter lui-même regrette les lazzis du farceur. On députe donc, au dieu banni et tombé dans Lemnos, Mercure, puis Iris, pour le ramener. Mais Vulcain garde une rancune de dieu et reste dans sa forge. Que faire? On y envoie Bacchus, avec son joyeux cortége de satyres et quelques outres de nectar. L'argument est irrésistible. Vulcain a beau s'en défendre; on l'enivre bon gré mal gré; on le juche sur l'âne de Silène, et on le ramène triomphant dans le ciel. — Sur un vase on voit cette entrée de la grotesque procession dans l'Olympe. Le satyre Marsyas ouvre le cortége en jouant de la flûte; puis vient la Comédie en personne, qui se trémousse avec ardeur; derrière elle marche Bacchus en habits de fête, et enfin Vulcain apparaît avec une tunique bariolée, ayant peine à se tenir sur un âne rétif, qu'environne une troupe de satyres folâtres. La pièce devait se terminer par un divertissement, où les dieux, réconciliés, se ruaient en une cuisine de Gargantua ou de Syracusains [1].

Dans cette pièce et bien d'autres semblables, Épicharme ne bafouait l'Olympe que pour en rire. Mais il en est plusieurs où perçait l'intention directe du philosophe d'attaquer ces croyances immorales de la vieille religion populaire. Comme exemple, je choisis celle qui avait pour titre *Prométhée et Pyrrha*, laquelle devait être une parodie du vieux mythe de la création de la race humaine et de sa destruction presque totale par le déluge. On sait comment la tradition biblique de la chute du premier homme,

[1] Voyez Zenob. *Prov.* V, 94 : Συρακουσία τράπεζα.

Digitized by Google

tombé de l'état d'innocence et de bonheur dans lequel il avait été créé, en punition de sa révolte orgueilleuse contre son créateur, s'était altérée dans la mythologie grecque, sans pourtant devenir entièrement méconnaissable. Prométhée, après avoir créé la race humaine du limon de la terre[1], avait osé, avec le feu, dérober au ciel le secret des arts pour en doter les hommes. Jupiter, voulant punir l'audace du Titan, lui donne pour épouse Pandore, l'Ève de la légende grecque, qui apporte avec elle à la terre un trésor de maux. Les hommes, de leur côté, n'usent des arts que le Titan leur a enseignés que pour le mal. Il faut qu'ils périssent.

Alors qu'Eschyle, dans une trilogie sublime, développait au théâtre ce mythe si sombre, où une divinité jalouse et implacable fait expier à Prométhée les bienfaits dont il a comblé les hommes, Épicharme, de son côté, mettait ainsi la terrible légende en comédie. La pièce s'ouvrait sans doute dans l'Olympe, où Jupiter lui-même, ou plutôt Mercure, retraçait dans une exposition burlesque tous les griefs des dieux contre l'intrigant Prométhée, et tous les excès de ces enfants de la terre créés par le Titan. Outre son grand crime d'avoir tiré d'un sale limon cette sotte espèce humaine, toute pétrie de vices et d'impiétés, le Titan un jour a trompé la gourmandise de Jupiter, en lui servant en sacrifice un gros tas d'os recouvert d'une graisse appétissante; mais surtout il a osé dérober dans une tige de roseau le feu du ciel, et en faire présent aux hommes, qui n'en usent que pour se livrer à la bonne chère, sans s'inquiéter seulement de réserver dans cette victuaille la part des dieux. L'Olympe décide alors que cette race maudite sera détruite par le déluge; et Mercure descend du ciel pour communiquer à Prométhée l'arrêt de la colère divine.

Prométhée, dans un plaidoyer, essaye en vain de justifier la création de la race humaine et de la défendre contre les griefs des dieux. — Il nous serait facile de refaire cette apologie moitié sérieuse, moitié bouffonne, avec le *Prométhée* de Lucien, ce moqueur, qui, bien des siècles après, pour achever la ruine du polythéisme, a si souvent emprunté aux satires de la moyenne et de

[1] Πλάσματα πηλου. (Aristoph. *Av.* V. 686.)

Digitized by Google

la nouvelle comédie. On reproche à Prométhée d'avoir tiré la race humaine du limon, et d'avoir ainsi peuplé la terre, jusqu'alors déserte et inculte. Est-ce donc un si grand crime? Qu'est-ce que les dieux ont perdu à ne plus exister seuls? Sur ce monde solitaire ils n'avaient ni temples, ni autels. Ils se plaignent que l'intelligence et les arts aient été donnés à ces êtres mortels. Mais, grâce au génie de ses nouveaux habitants, la terre s'embellit, les champs sont cultivés, les villes se bâtissent, la mer se couvre de voiles. Partout s'élèvent des temples, partout on célèbre des sacrifices; l'univers a trouvé des spectateurs pour l'admirer, les dieux ont des adorateurs. Que s'il se rencontre parmi ces chétifs enfants de la terre des impudiques et des scélérats, les dieux ont-ils le droit de leur en faire un reproche? Tous les désordres de la terre ne sont-ils pas communs dans le ciel? Du reste, tout en condamnant la création des hommes et encore plus celle des femmes, ces dieux inconséquents ne laissent pas toutefois de s'éprendre d'amour pour ces filles de la terre, et n'ont point de repos qu'ils ne soient descendus ici-bas sous diverses figures pour les séduire, et faire ainsi de petits dieux avec des mortelles. D'où vient donc leur ressentiment, sinon d'une basse et implacable jalousie, qui les irrite contre le bonheur des hommes? Ou peut-être encore craignent-ils, que, sans cesse priés, invoqués, blasphémés par les hommes, et obligés ainsi d'intervenir dans leurs besoins, ils n'y trouvent à l'avenir trop de besogne, tandis que jusqu'alors ils savouraient leur paresse dans la joie d'une orgie éternelle?

Mercure cependant n'en veut pas entendre davantage; et Prométhée, comprenant qu'il ne gagne rien à raisonner avec la passion, ne songe plus qu'à tromper la vengeance des dieux et à leur dérober au moins quelques victimes, Deucalion et Pyrrha, par exemple, réservés pour réparer cette destruction de la race humaine. L'intrigant, au jour marqué, va donc porter aux deux prédestinés un plan de délivrance; il leur fait construire une arche pour se sauver des eaux. — Puis, dans une seconde partie de la pièce, le poëte nous représentait Deucalion et Pyrrha après le déluge sortant de leur nef arrêtée sur les cimes du Parnasse; et il s'amusait sans doute aussi de leur comique étonnement en

Digitized by Google

face de cette solitude du monde renouvelé. Tout d'abord cependant les deux échappés du naufrage font un sacrifice à Jupiter pour apaiser sa colère, et ils lui demandent de repeupler le monde. Jupiter, alors touché, leur ordonne de se voiler la tête et de jeter derrière eux des cailloux en marchant. Ces pierres, qui se changeaient en hommes et en femmes, pouvaient fournir plus d'un quolibet philanthropique à Prométhée; et toutes ces créatures nouvelles devaient se grouper à la fin de la pièce, pour mener le comos ordinaire du dénoûment.

Il n'est pas besoin d'insister sur le caractère philosophique de cette pièce pour en sentir la portée. Sous une forme burlesque éclate une pensée profonde. Le poëte pose ici le terrible problème du mal dans le monde; c'est l'énigme redoutable, qui depuis l'antiquité n'a cessé de troubler tant d'âmes jusqu'au désespoir. Y a-t-il une divine Providence? ou bien l'homme est-il livré aux caprices d'un hasard aveugle, ou même aux persécutions d'une divinité jalouse? C'est le problème que Voltaire agite dans *Candide*, et Byron dans son *Manfred*. C'est plus encore; c'est la révolte de l'esprit philosophique contre le dogme vague d'une déchéance primitive, c'est le cri d'insurrection de l'humanité, qui, éclairée seulement par la lumière de la raison naissante, proteste contre le préjugé de dieux jaloux et persécuteurs.

Que cette esquisse suffise pour nous donner l'idée de ce que Épicharme avait fait de la comédie mythologique. On croit entrevoir dans le répertoire de son théâtre d'autres pièces, où le philosophe aurait usé pareillement de la scène comique pour exposer directement ses doctrines, ou pour tourner en ridicule les systèmes des autres écoles. Esprit pratique et de bon sens, Épicharme, ce semble, n'aurait pas moins parodié les spéculations d'une science chimérique que les fables de la mythologie. C'était Xénophane, l'oracle de l'école éléatique, qui venait prêcher en galimatias sur la scène de Syracuse son être insaisissable: c'était le nuageux Héraclite (ὁ Σκοτεινός), avec sa mine sombre et misanthropique, qui se perdait dans les ténèbres à poursuivre dans sa transformation perpétuelle son élément unique, sans cesse disputé par la Discorde et l'Amour. Je ne jurerais pas qu'en certaines ren-

Digitized by Google

contres la Métaphysique ne vint pas en personne discuter au théâtre les thèses de l'école.

J'incline à croire, par exemple, avec Ottfried Müller, que la pièce d'Épicharme intitulée *Terre et Mer* (Γᾶ καὶ Θάλασσα) était une pièce philosophique de cette espèce, où le poëte mettait en scène quelque système de l'école ionique. A la place des Titans de la vieille mythologie, c'étaient les éléments mêmes de la création qui venaient en personne expliquer leur rôle dans l'origine du monde, et se disputer en des plaidoyers contradictoires l'honneur d'être le principe souverain de la nature; car, ainsi que nos géologues modernes se sont longtemps partagés en deux camps, les uns partisans de la formation neptunienne, les autres de la formation vulcanienne; de même, dans les écoles antiques, les uns tenaient pour le sec, les autres pour l'humide. Cette idée de personnifier ainsi les systèmes et de les faire disputer ensemble, rappelle les *moralités* de notre théâtre au XIV^e^ siècle, alors qu'on mettait en scène *la Chair* et *l'Esprit* se querellant; *Peu* et *Moins* aux prises avec *Trop* et *Prou*, etc. et mille autres abstractions de ce genre personnifiées, fantaisies étranges, filles d'une scolastique barbare. Sans tomber dans ces excès de l'allégorie, le génie grec, ici encore, nous avait donné l'exemple : témoin la pièce d'Épicharme; témoin encore les *Nuées* d'Aristophane, où, dans l'école même de Socrate, *le Juste* et *l'Injuste*, personnifiés, viennent exposer leur système d'éducation et se disputer le soin d'élever Phidippides.

Dans la comédie même intitulée *Raison et Raisonneur* (Λόγος καὶ Λογεῖνα), ne semble-t-il pas que le poëte ait eu l'idée de mettre la raison, le bon sens en personne aux prises avec la dialectique ou plutôt l'éristique, qui commençait à être fort à la mode, chez les Siciliens surtout, peuple spirituel et disputeur? La pièce, à en juger par les vers conservés, était farcie de calembours, qui alors aussi faisaient les délices de la belle compagnie à Syracuse, et où excellait Épicharme[1]. C'est par là que le poëte cherchait à

[1] Cicéron l'appelle « vafer ille Siculus » (*ad Attic.* I, 19); et ailleurs : « Epicharmi acuti nec insulsi hominis ut Siculi sententia. » (*Tuscul.* I, 8.)

Voici un des coq-à-l'âne de cette pièce :

Ὁ Ζεύς μ' ἐκάλεσε Πέλοπί γ' ἔρανον ἐσθίων.

Digitized by Google

égayer certaines parties de son œuvre. Mais, du reste, nous pouvons nous en rapporter à la fécondité du génie grec pour donner le mouvement, la vie et la gaieté à toutes ces abstractions. Le théâtre d'Athènes nous montre assez avec quelle hardiesse le poëte transformait en bacchanale comique ses thèses morales et politiques. Là on personnifiait *les Lois* de Solon pour en faire le chœur d'une comédie; on amenait *les Nuées* du Parnès pour disputer avec les sophistes; on avait des chœurs de Fourmis, de Cigognes, de Grenouilles, de Lettres de l'alphabet, évoluant autour du thymélé, partagées en demi-chœurs de Voyelles et de Consonnes. On voyait des sophistes métamorphosés en chèvres lascives, des juges équipés en guêpes belliqueuses, des bêtes philosophes se réunissant pour ramener l'âge d'or au fond des bois. Tout, aux mains de ces puissants poëtes, se transformait, s'animait, criait, gesticulait, bouffonnait, jusqu'aux plus arides formules de la dialectique.

Nous avons essayé de vous faire assister à la représentation d'une pièce mythologique et d'une pièce philosophique d'Épicharme sur le théâtre de Syracuse; mais ce spectacle ne donnerait encore qu'une idée bien incomplète de l'œuvre du poëte. En même temps, en effet, qu'Épicharme perfectionnait cette parodie, il créait, en ordonnant quelques petites scènes populaires, *la comédie de mœurs et de caractères.* Je me propose donc de vous convier à une nouvelle représentation aux grandes Dionysies prochaines.

A cela, l'autre reprend :

Ἦ παμπόνηρον ὄψον, ὦ τᾶν, ὁ γέρανος!

Et là-dessus, le farceur :

Ἀλλ' οὐτι γέρανον, ἀλλά γ' ἔρανόν τοι λέγω.

Digitized by Google

Digitized by Google

DES

FORMES DIVERSES DU CHŒUR

DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE,

PAR M. A. ED. CHAIGNET,

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ANCIENNE À LA FACULTÉ DES LETTRES DE POITIERS.

Au nombre des parties d'étendue ou de quantité, dont la réunion compose une tragédie complète, nous avons vu qu'Aristote compte le *choricum*[1]. Ce choricum renferme lui-même plusieurs espèces : d'abord les parties lyriques chantées sur la scène, soit par un seul acteur, ou par plusieurs acteurs alternant entre eux, soit par les acteurs alternant avec le chœur. Dans le premier cas, ces portions de la tragédie portent les noms synonymes de *ἀπὸ σκηνῆς*, de *monodies* ou de *thrènes*[2]; dans le second, celui de *commus*. Nous avons cherché à prouver[3] que ces monologues ou dialogues lyriques ne constituent pas précisément une des parties d'étendue de la tragédie; car, bien qu'ils soient séparables et même séparés les uns des autres, ce qui est le caractère distinctif des éléments matériels et accidentels, opposés aux éléments essentiels d'un tout, ils n'occupent pas dans l'ensemble une place déterminée et fixe; ils se répandent dans tout le corps de la pièce, pouvant être indifféremment ici ou là, sans troubler l'ordre des divisions régulières, et, de même qu'ils peuvent se trouver dans toutes les parties, ils peuvent aussi ne se trouver dans aucune. Ainsi, par exemple, *les*

[1] *Poet.* c. XII. Aristote en compte quatre; le scholiaste d'Héphestion les porte à dix : le prologue, le messager, le deuxième messager, *ἐξάγγελος*, la parode, l'épiparode le stasimus, l'hyporchétique, le dialogué, le scénique. Cette énumération n'en nomme que neuf.

[2] C'est ce que le scholiaste d'Héphestion nomme le *chœur scénique* : *σκηνικὸς δέ ἐστιν ὅταν τῶν ὑποκριτῶν εἷς εἰς ᾠδὴν φέρηται.*

[3] Ce mémoire fait partie d'un long travail sur la métrique grecque, étudiée dans ses applications à la tragédie.

Digitized by Google

Euménides ne présentent ni commus ni monodie, bien que cette pièce ait toutes ses parties d'étendue, puisqu'elle est complète.

Le choricum comprend encore[1] les chants lyriques, qu'Aristote appelle *la parode* et *les stasimons* : la parode, qu'il définit et dont il fixe nettement la place; les stasimons, dont il donne la définition, mais sans en déterminer la position, facile à établir, d'ailleurs, d'après ses propres indications. Ces deux formes des chants lyriques, où s'unissent les voix de tout le chœur des choreutes, sont nécessaires dans toutes les tragédies; aussi nécessaires que le prologue, les épisodes et l'exode. Elles ne manquent dans aucune des pièces qui nous sont parvenues entières; séparables et plus facilement encore que les *ἀπὸ σκηνῆς*, elles constituent de véritables parties de l'étendue et de la forme extérieure de la tragédie, dont les parties de qualité constituent la perfection, la beauté et, comme dit Aristote, l'essence.

C'est de ces deux formes de la poésie des chœurs tragiques que nous allons nous occuper maintenant pour en déterminer la nature, la place, le caractère, et montrer les rapports et les différences qu'elles peuvent avoir entre elles.

Qu'est-ce donc que la parode, qu'est-ce donc qu'un stasimon?

Aristote définit la parode le premier dire, *ἡ πρώτη λέξις*, du chœur tout entier, et le stasimon un chant lyrique du chœur, *μέλος*, d'où sont exclus l'anapeste et le trochée. Il faut remarquer, dans cette brève et trop concise définition, que le mot *μέλος* semble opposé avec intention au mot *λέξις*, et que, l'interdiction des anapestes et des trochées étant mentionnée exclusivement pour le stasimon, on pourrait en conclure que ces rhythmes n'étaient point interdits dans la parode. Sans entrer encore dans la discussion de ce point, plus douteux qu'il ne paraît, je me borne à attirer l'at-

[1] On pourrait même croire que c'est à ces deux formes qu'il devrait s'appliquer exclusivement, puisque le choricum est compté comme partie d'étendue, et que la parode et les stasimons sont seuls des parties de cette nature. Cette conclusion serait fortifiée par cette définition, « Le choricum est le mélos chanté par le « chœur, lorsqu'il a une étendue suffisante; » définition tirée d'un manuscrit de la bibliothèque Coislin, dont l'auteur paraît avoir eu entre les mains un texte de *la Poétique* plus complet que celui que nous possédons.

Digitized by Google

tention sur les mots dont la signification précise pourra être utile pour fixer avec netteté la définition des choses.

Après cela, il faudrait chercher à quels caractères on peut distinguer les parties choriques où tout le chœur chante, de celles où il répond, par l'intermédiaire d'un coryphée, aux chants des acteurs, c'est-à-dire à quels caractères on peut distinguer la parode et le stasimon d'un commus. Cela serait suffisant, si tous les écrivains s'accordaient sur les définitions de la parode et du stasimon avec Aristote; mais nous n'avons pas ce bonheur, et cet accord est loin d'être réalisé.

En effet, un manuscrit de *la Poétique*[1] contient sur le chapitre XII cette scholie : « Des chœurs, les uns sont parodiques : ce sont ceux « où le chœur explique les motifs de sa présence, comme le chœur,

Τὸ Τύριον οἴδμα λιποῦσα[2]. »

Mais, dans ce chant, où nous croyons voir la parode du drame, le scholiaste d'Euripide voit un stasimon; et il ne faut pas croire qu'il entende par là que la parode est le premier des stasimons; il les distingue expressément au contraire. Voici, en effet, ses propres expressions : « Ce mélos est appelé *stasimon;* en effet, lorsque le « chœur, *après la parode, dit quelque chant,* λέγῃ τι μέλος, qui a rap- « port au sujet, en se tenant immobile, cela s'appelle *stasimon*[3]. » Quant à la parode, « c'est le mélos que chante le chœur en marche, « pendant qu'il sort (des couloirs souterrains qui débouchaient au « fond de l'orchestre), comme, par exemple, le chœur d'*Oreste :*

Σίγα, σίγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης[4]. »

[1] Cité par Tyrwhitt, *Poet. Arist.* p. 33, seg. 24, « Ad calcem hujus capitis in C. « (ms. Paris, 2040) legitur in margine, atramento rubro scriptum, hoc scho- « lion, etc. » Cette scholie se retrouve mot pour mot dans l'argument des *Perses.*

[2] Eurip. *Phénic.* v. 202. O. Müller adopte ce sentiment : « La parode particu- « lièrement explique l'entrée du chœur et la sympathie dans l'action dramatique, « tandis que les *stasima* développent cette sympathie dans les formes variées que « le progrès de l'action l'amène à ressentir. »

[3] Cette définition se trouve répétée par Favorinus.

[4] C'est l'exemple que donne encore d'un chœur parodique le scholiaste d'Héphestion, qui définit aussi la parode, le chant d'entrée du chœur : Πάροδος ἡ ἐσῖὶν ᾠδὴ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ. Un autre scholiaste le répète en disant au mot παρόδοις du texte. Οὕτως καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἴσοδος.

Digitized by Google

Cette scholie nous apprend donc que le chœur d'*Oreste*, qui commence à ce vers (140), est la parode du drame, et que le chœur du vers 202 des *Phéniciennes* est un stasimon et non, comme le dit la scholie d'Aristote, la parode. Or, comme d'après le scholiaste d'Euripide lui-même le stasimon est placé après la parode, que la parode est le chant du chœur pendant son entrée dans l'orchestre, il en résulte qu'il n'y a plus de parode dans *les Phéniciennes*. La scholie se contredit donc elle-même et est de plus contredite par la scholie d'Aristote et l'argument de la tragédie des *Perses;* ils ajoutent tous deux une définition du stasimon : des chœurs, disent-ils, les uns sont parodiques, les autres sont stasimons, lorsque le chœur se tient debout et commence la thrénodie du drame; les autres sont commatiques, qui comprennent le reste des thrènes [1]; ou, si l'on veut une autre version, le commus s'applique à tout le reste du drame qui se passe en lamentations.

Quoi qu'il en soit, voilà deux autorités qui nous affirment que le chœur des *Phéniciennes* du vers 202 en est la parode; mais l'étymologie qu'elles supposent est bien étrange et n'est guère justifiée par le sens naturel du mot, qui est « passage, entrée. » Faut-il donc croire que la parode est le chant du chœur en marche vers le thymélé ? Les faits s'y opposent. Plutarque[2] nomme parode le fameux chœur d'*Œdipe à Colone* qui commence au vers 668 :

Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας.

Or, au moment où ce chœur est chanté, il y a déjà eu deux commus, l'un au vers 118 et l'autre au vers 510. Il est donc évident que le chœur avait déjà fait son entrée bien avant la parode, et que Plutarque au moins n'entendait pas ce mot dans son sens rigoureux et sa signification étymologique. D'ailleurs, à quel moment le chœur faisait-il donc son entrée dans l'orchestre, pour monter de là à son poste habituel, à son théâtre particulier, le thymélé ?

[1] L'argument des *Perses* diffère de la scholie d'Aristote, en ce qu'au lieu de ἄρχεται τῆς Θρηνῳδίας, on y lit τῆς συμφορᾶς, et qu'au lieu de, ὅτε λοιπὸν ἐν Θρήνῳ γίγνονται, on lit γίγνεται.

[2] *An seni sit ger. resp.* c. III, p. 785, A.

Digitized by Google

La plupart des écrivains qui se sont occupés de ce sujet ont pensé que les chœurs n'entraient, je ne dis pas en scène, mais en vue des spectateurs, qu'au moment où leur présence était réclamée par l'action dramatique. Dans ce système, ce n'était pas l'entrée du chœur qui annonçait et commençait la représentation. Aussitôt que le théâtre avait été purifié par les offrandes, et le plaisir sanctifié par le sacrifice et les prières, « l'archonte, dit Ulpien [1], faisait « proclamer par la voix du héraut que les spectateurs eussent à ob- « server le bon ordre et le silence, *εὐκοσμίαν ἔχειν*; » puis la représentation commençait.

Mais on peut faire à ce système plusieurs objections, et d'abord les chants du chœur tout entier, *ὅλου χοροῦ*, ne sont pas toujours appelés ou justifiés par l'action [2]; quelquefois ils y sont presque étrangers; on ne saurait donc voir là la définition de la parode. En outre, il n'est pas du tout prouvé, et bien au contraire, que les chœurs ne parussent aux yeux du public, et ne fissent, par conséquent, leur entrée, leur parode, qu'au moment où leur présence devenait plus ou moins nécessaire, où ils devaient, soit se mêler à l'action, soit en recevoir et en exprimer les impressions. Il ne faut jamais oublier et l'origine de la tragédie, et l'importance qu'y joua toujours le chœur. L'action dramatique a été greffée sur le dithyrambe; il est le tronc vigoureux et robuste, dont les épisodes ne sont que les rameaux. L'action est toujours épisodique dans la tragédie grecque; le chœur y est l'élément primitif et prédominant. Ne serait-ce pas méconnaître ce fait, que de croire que le chœur obéissait aux mouvements de l'action dramatique et ne se montrait, pour ainsi dire, qu'à son ordre? La fonction principale du chœur est d'être un témoin souvent invisible aux acteurs du drame, mais qui doit toujours pouvoir les entendre et les voir [3].

[1] *Dem. in Mid.* p. 687.

[2] Ainsi dans la parode des *Phéniciennes* le chœur n'est nullement introduit par les nécessités de l'action.

[3] Je dis *pouvoir* parce que le poëte peut avoir intérêt à laisser ignorer au chœur un détail de l'action; ainsi, par exemple, le chœur, dans *Agamemnon*, n'a pas entendu le monologue du soldat en sentinelle sur la tour du palais des Atrides, et n'apprend la prise de Troie que par Clytemnestre. Le chœur, représentant des sentiments des foules, organe de la voix publique, de l'opinion, assiste à beau-

Digitized by Google

Comment pourrait-il, même idéalement, remplir ce rôle, s'il n'était pas présent à tous les moments de l'action, sans aucune exception, depuis le premier jusqu'au dernier. En fait, nous le voyons toujours le dernier en scène : presque toutes les tragédies grecques finissent par un chant du chœur; et, quoiqu'elles ne commencent pas toutes ainsi, il n'est pas possible que l'action commence sans que le chœur soit là pour la voir commencer. Je ne crois donc pas que le chœur quittât jamais la scène qui lui était propre, malgré le texte d'Héphestion, qui, exposant l'usage de la coronis dans la transcription des ouvrages dramatiques, nous apprend que ce signe servait à marquer la sortie des acteurs, tandis que le chœur reste, ou *vice versa*, c'est-à-dire la sortie du chœur, tandis que les personnages restent en scène. Le double théâtre, où se tenaient tour à tour les choreutes, explique ces expressions, sans qu'il soit nécessaire de les entendre d'une disparition totale du chœur, qui serait en opposition avec tout ce que nous savons de son origine et de son rôle. Il ne devait quitter le thymélé que pour monter sur le proscenium, et ne pouvait quitter le proscenium que pour redescendre sur le thymélé. Sans doute plusieurs de ces évolutions ne sont pas bien nettement expliquées et ne seront peut-être jamais bien connues; le chœur de *Prométhée*, par exemple, qui descend, sur le proscenium, des machines qui le portaient en l'air, pour entamer avec le héros un commus, avait-il quitté tout entier le thymélé? Ce commus, où le chœur parle nécessairement par l'organe d'un coryphée, exige-t-il la présence sur le proscenium de tout le chœur, ὅλου χοροῦ? J'en dis autant de la scène des *Sept devant Thèbes*, où le chœur, monté sur les décorations qui représentaient les remparts et les tours de la citadelle[1],

coup de choses sans les voir nécessairement; mais il est nécessaire qu'il puisse les voir et les savoir. Il faut remarquer, en outre, que toute action qui a lieu dans l'intérieur de la maison doit échapper par sa nature aux yeux et aux oreilles du public, et que le monologue de la sentinelle a précisément lieu dans l'intérieur du palais. Le chœur ne sait clairement que l'action publique.

[1] Vers 210 :

Ταρβοσύνῳ φόβῳ τάνδ' ἐς ἀκρόπτολιν
Τίμιον ἕδος ἱκόμαν.

On voit ici les formes doriennes prendre place dans les commus.

Digitized by Google

chante un commus. Si l'on réfléchit que la parode et les stasimons sont les seules parties du drame où la présence et le chant de *tout le chœur* soient exigibles, on pourra en conclure que dans les scènes mêmes qui demandaient que les choreutes montassent dans des machines, et quittassent ainsi le thymélé, sans paraître encore sur la scène, ils ne le quittaient par tous, et le thymélé ne restait jamais entièrement vide [1]. De plus, le chœur est ce qui reste de religieux dans la tragédie : il pouvait, il devait même assister au sacrifice qui précédait la fête; et, dans ce plaisir, devenu presque profane, et où il n'y avait, pour ainsi dire, plus rien pour Bacchus, il rappelait, par la nature de ses danses et le caractère de ses chants, le dieu auquel ils avaient été primitivement consacrés. Le drame se joue sur le proscenium, qui remplace la table antique du sacrifice, et n'est qu'un épisode greffé sur le chœur, qui l'enferme et l'enveloppe, qui le couvre tout entier, sinon de son intervention active, du moins de sa présence.

Je crois donc que le chœur précédait tous les autres acteurs, non pas sur le proscenium, mais sur le thymélé, et que c'est son arrivée sur cette partie du théâtre qui commençait la représentation, c'est-à-dire la fête.

Les choreutes pouvaient arriver aux regards du public de deux manières : ou bien ils descendaient du proscenium au thymélé, après être entrés sur la scène par les coulisses de droite ou de

[1] Il y a deux chœurs dans *les Euménides* : celui des Furies et celui des προπομποι, ou du cortége de femmes, d'enfants, de vieillards, qui les accompagnent quand elles quittent la scène. On retrouve ce double chœur dans *Hippolyte*, dans *Lysistrata*, *la Paix*, *les Guêpes* et *les Grenouilles*. Le chœur accessoire s'appelait παραχορήγημα, mot par lequel M. Rossignol croit qu'on désignait tout ce que fournissait un chorége au delà de ses obligations ; un chœur surérogatoire, suivant en cela le sentiment de M. Car. Fr. Hermann (*Disp. de distrib. person. in trag. gr.* edit. Marburgi, 1840), qui l'entend, il est vrai, d'un quatrième personnage : « Quasi personam surerogatoriam quam choregus, præter solitas tres, singulari libe« ralitate instruebat atque ornabat. » L'entrée du second chœur, après le départ du premier, s'appelait *épiparode* ou *métaparode*. (Hephæst. p. 131 ; Tzetzès, *De trag. poes.* v. 43-45.) Ne pourrait-on pas croire que le mot παραχορήγημα signifie simplement un chœur accessoire, une espèce et comme un semblant de chœur? Ce sens me paraît mieux répondre à la signification ordinaire et de la préposition παρά et du suffixe en ημα.

Digitized by Google

gauche, suivant qu'ils devaient venir de la ville ou de la campagne, ou bien ils arrivaient, par des corridors placés sous la scène et appelés παρασκήνια, au fond de l'orchestre, d'où ils remontaient par des gradins au thymélé, leur poste habituel. Or, que le groupe des choreutes ne parût jamais sur le proscenium, soit au commencement, soit dans le cours, soit à la fin de la pièce, sans y être appelé par les mouvements de l'action dramatique et le rôle qu'il y devait jouer, cela est certain; dans ce cas, il faut le considérer comme un des acteurs, ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν; mais, qu'il ne parût pas sur son propre théâtre au début de l'action, et même antérieurement, c'est ce qu'il me paraît impossible d'admettre. Les pièces où le chœur joue un rôle actif, et où ses chants sont amenés et préparés par l'action, sont rares et le deviennent davantage à mesure que la tragédie se développe et que sa constitution organique se perfectionne : ses chants deviennent alors des intermèdes qu'on pourrait supprimer la plupart du temps sans nuire essentiellement à la liaison des scènes. Ce caractère de généralité est d'autant plus accusé que la tragédie s'éloigne de son origine. Euripide l'exagère, et les pièces d'*Alceste*, d'*Andromaque*, de *Médée*, d'*Hélène* et des *Bacchantes* sont toutes terminées par la même moralité, exprimée identiquement dans les mêmes termes, et qui forme l'ecthèse du système épodique de toutes ces tragédies. Le chœur est un témoin qui ne fait rien, ou à peu près rien : c'est Aristote qui nous le dit, ἄπρακτος. Il ne faut pas se laisser tromper par des indications spécieuses. Dans *Prométhée*, à la fin de l'ἀπὸ σκηνῆς du héros, qui vient d'être enchaîné sur son rocher par Vulcain, assisté de la Force, Prométhée, resté seul, entend retentir dans l'air un doux bruit d'ailes; il sent se répandre autour de lui de vagues parfums : « J'entends près de moi comme un vol d'oi-« seaux; l'air siffle doucement sous les battements légers de leurs « ailes. » Ce n'est qu'à ce moment que le chœur des Océanides descend d'un char suspendu en l'air, et se montre sur le proscenium. J'avoue, et je ne puis me refuser à avouer, qu'il n'est pas naturel d'admettre que le chœur ait d'abord paru sur le thymélé, puis l'ait quitté pour faire son apparition en machine sur le proscenium. Mais il n'est nullement interdit de supposer que les quinze cho-

Digitized by Google

reutes ne prenaient pas place dans la machine, qu'il n'y en avait peut-être qu'un ou deux, les coryphées, et que les autres étaient restés à leur poste. Dans toutes les autres pièces on peut très-bien expliquer la présence du chœur depuis le commencement, et la concilier avec les paroles prêtées aux personnages, bien qu'elles semblent parfois indiquer qu'ils voient arriver le chœur seulement au moment où ils parlent. Ainsi, dans *Oreste*, au commus du vers 140, Électre dit au chœur : Σίγα, Σίγα, « Taisez-vous, point de « bruit. » Il semble donc que le chœur ne paraisse qu'au moment où Électre l'aperçoit et dit :

Αἰδ' αὖ πάρεισι τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι φίλαι ξυνῳδοί.

« Mais je vois arriver ces chères compagnes de mes douleurs et « de mes larmes. »

Dans *Œdipe à Colone*, Antigone, après un assez long dialogue avec Œdipe et l'étranger, dit brusquement à son père de garder le silence, car elle voit s'avancer des vieillards qui semblent chercher dans quel lieu il a pu trouver asile :

Σίγα· πορεύονται γὰρ οἵδε δή τινες
Χρόνῳ παλαιοὶ, σῆς ἕδρας ἐπίσκοποι.

Mais tout cela s'explique très-naturellement : le chœur, soit groupé au milieu de la plate-forme du thymélé, soit répandu sur les degrés de droite et de gauche qui le reliaient au proscenium, était, quand il le voulait, invisible aux acteurs. Le coryphée [1] seul se tenait au plus haut de ces degrés pour découvrir la scène entière, se montrer, prendre la parole, monter sur le proscenium pour dialoguer avec les acteurs, quand il le fallait.

[1] Quand les choreutes se divisaient en demi-chœurs, il y avait pour chaque demi-chœur un coryphée. L'un des deux prenait alors le nom de δεξιοστάτης, l'autre d'ἀριστεροστάτης. M. Magnin, dans sa savante *Histoire des origines du drame moderne*, croit qu'il y avait en outre un maître de ballet, distinct du coryphée, et spécialement chargé de conduire la danse. Je ne puis partager cette opinion. Le nom de Χοροστάτης, qu'il donne à ce coryphée de la danse, est défini par Plutarque par ὁ χορὸν ἱστάς, et s'applique aussi bien aux chants qu'aux danses du chœur. Ce mot que, d'ailleurs, on ne trouve pas dans Pollux, est assimilé par H. Estienne à ceux de coryphée, de chorodidascale, ou de chef du chœur, ὁ τοῦ χοροῦ ἐξάρχων.

Digitized by Google

Sans aucun doute, les évolutions et les danses du chœur ont eu des rapports intimes avec les diverses divisions de l'action tragique et la composition poétique des chœurs eux-mêmes; mais ces rapports ont dû s'affaiblir, changer, disparaître même, tandis que les termes qu'ils avaient créés ont pu subsister. Sans doute, et Pollux le certifie[1] : « L'entrée du chœur s'appelait *parode*, la sortie néces-« sitée par l'action, et qui devait être suivie d'une rentrée, s'appe-« lait *métastase;* la rentrée qui suivait ce déplacement, l'*épiparode*[2]; « le départ définitif, l'*aphode;* et le chant du chœur en se retirant, « *exode.* » Mais cela ne prouve pas que les parties du poëme qui portaient encore ces dénominations correspondissent toujours à ces mêmes évolutions : nous en avons la preuve par le mot *exodium* qu'Aristote[3] définit tout autrement que Pollux. Beaucoup de ces mouvements ont pu avoir lieu du thymélé au proscenium et réciproquement. Il paraît difficile d'admettre que le chœur ait quitté à la fois et la scène, et le poste où il était placé pour observer l'action qui s'y passait.

Le mot *parode* a une signification très-générale, qui s'étend même aux évolutions du chœur comique et à tous les chants qui formaient la parabase : Ἡ δὲ ὅλη πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις, dit un scholiaste d'Aristophane[4]. La composition des deux mots les rend, étymologiquement du moins, synonymes, et j'entendrais volontiers de l'un comme de l'autre, pris dans leur sens le plus général, le chant où « les choreutes s'avançaient, se tenant en face « les uns des autres et le visage tourné vers les spectateurs[5]. » Bien

[1] *Onom.* IV, col. 223.

[2] Le scholiaste d'Héphestion définit tout autrement l'épiparode : c'est, suivant lui, lorsqu'un second chœur arrive après le départ du premier : Ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνῆται τοῦ πρώτου παρελθόντος.

[3] *Poet.* c. XII.

[4] Aristoph. schol. arg. I des *Nuées.*

[5] Héphest. p. 71, éd. 1855, p. 135 : Ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις σἱάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον, καὶ εἰς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες, ἔλεγόν τινα.

Le scholiaste d'Aristophane cite comme parodiques, sans les définir, le chœur des *Nuées*, v. 275 :

Λέναοι νεφέλαι, ἀρθῶμεν φανεραί,

Digitized by Google

que la tragédie n'admît pas, comme la comédie, cette communication directe du poëte avec le public, qu'on appelle proprement la parabase; cependant, quand les acteurs s'étaient retirés, *ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν*, lorsque la scène était vide et l'action suspendue, le chœur n'ayant plus rien à regarder du côté du théâtre, mais seulement à recueillir et à exprimer ses impressions, ne devait-il pas, comme le chœur comique, se tourner vers les spectateurs, vers le public ?

Je crois donc que la parode n'est pas le chant du chœur quand il entre, quoi qu'en disent les scholiastes [1], mais le chant où le chœur tout entier, suivant les termes d'Aristote, se détournant de l'action suspendue et de la scène restée vide, se tourne vers le public [2]. Il est possible, il est presque certain que, lors de ce premier chant du chœur tout entier, avaient lieu, liées à ces chants, une certaine marche, de certaines évolutions plus vives et plus fermes, qui comportaient peut-être les rhythmes des anapestes militaires et des trochées dansants, et qui distinguaient ces chœurs des stasimons

et celui des *Guêpes*, v. 230 :

Χώρει προθαιν' ἐρρωμένως.

Arg. I des *Nuées* : *Πρὸς τὸν δῆμον ἀπεσήμαινετο.*

[1] Sch. Héph. l. I, p. 4. Tous les scholiastes sont d'accord sur ce point. (Voir sch. Eurip. *Phœniss.* v. 202; sch. Aristoph. *Acharn.* v. 204; Plutarq. *Lys.* c. XV; *An seni sit gen. resp.* c. III; sch. Soph. *El.* v. 121.) M. Schmidt, dans une dissertation fort savante, *De Notione parodi*, a soutenu que la parode était, soit le premier chant du chœur quand il entrait en scène, soit un morceau en rhythme anapestique d'un ou de plusieurs acteurs accompagnant l'entrée du chœur. Ainsi la parode, non-seulement ne serait plus un chant du chœur réuni *ὅλου*, comme le veut Aristote, mais ne serait plus même du tout un chant du chœur, mais un *ἀπὸ σκηνῆς* des acteurs. Je crois que ces erreurs viennent toutes de ce qu'on ne distingue jamais assez nettement les deux personnages que joue le chœur, et les deux théâtres où il joue son double rôle. La tragédie est essentiellement l'union de la poésie lyrique et de la poésie dramatique : le chœur réunit ce double caractère : tantôt c'est un acteur du drame, *ἕνα τῶν ὑποκριτῶν*; tantôt c'est un chœur chantant et dansant.

[2] « Quum in medium prodibat, » dit H. Estienne, qui, cependant, je dois l'avouer, l'entend de la première entrée du chœur sur le théâtre, « quum fabulam acturi in theatrum ingrediuntur, et *se ostentant populo.* »

Digitized by Google

plus posés, plus tranquilles, chantés, sinon sans danse, du moins dansés sur place, *στάντες*. Une preuve, selon moi, certaine que la parode n'est pas le chant d'entrée du chœur, c'est la définition qu'Aristote et tous les scholiastes ou auteurs de didascalies donnent du prologue : le prologue, disent-ils tous, presque dans des termes identiques, est la partie entière de la tragédie qui précède la parode du chœur[1]. Or, si la parode était le chant d'entrée du chœur, dans les pièces qui commencent par un chant du chœur il n'y aurait plus de prologue, et c'est ce qui arrive dans *les Perses* et *les Suppliantes* d'Eschyle, et dans le *Rhésus* d'Euripide. Pour le *Rhésus*, on a la ressource de dire que le prologue en est perdu; mais, pour les deux autres pièces, on n'a rien à dire, si ce n'est que la théorie d'Aristote ne s'applique pas aux pièces d'Eschyle : observation qui est vraie en partie, mais ne peut pas et ne doit pas être trop étendue, si l'on ne veut pas mettre Eschyle en dehors des règles de l'art, ou si l'on ne veut pas faire de *la Poétique* d'Aristote un traité spécial à la tragédie de Sophocle.

Mais il ne suffit pas d'avoir reconnu que la parode est véritablement le premier morceau lyrique chanté par le chœur tout entier, il faut encore savoir où elle commence, c'est-à-dire à quels signes nous pouvons distinguer si un morceau lyrique du chœur est chanté par le chœur tout entier ou par le coryphée. On sait d'ailleurs que les choreutes se divisaient parfois en demi-chœurs, et qu'un choreute chantait seul pour le chœur tout entier[2] ou pour les demi-chœurs. Pollux nous dit même que lorsqu'un des choreutes était obligé de chanter comme l'eût fait un quatrième acteur, cela s'appelait *παρασκήνιον*[3]. Puisqu'il en est ainsi, il n'est pas étonnant

[1] Aristoph. *Argum.* Πρόλογος τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ μέρος. Tzetzès, *Versus de Tragica poesi* : Πρόλογος μὲν ἐστὶ τὸ μεχρὶ χοροῦ τῆς εἰσόδου.

[2] C'est Pollux qui nous l'apprend.

[3] On trouve aussi *παραχορήγημα*. Pollux cite même l'*Agamemnon* d'Eschyle comme exemple; mais il le cite à tort; le quatrième acteur n'est remplacé par le chœur que dans *les Coéphores*, v. 900. On sait que le nombre des personnages en scène et parlants ne devait pas dépasser trois. Il en faut cependant quatre pour *Œdipe à Colone*; mais cette pièce ne fut jouée qu'après la mort de Sophocle, et présentée au concours par Sophocle le jeune. C'est une signification du mot *παροχορήγημα* autre que celle que nous avons déjà vue : il s'applique ici à tout

Digitized by Google

que, dans certaines pièces, celles qui commencent par des morceaux lyriques du chœur, on ne sache pas bien si ces *chorica* sont chantés par les choreutes réunis ou par le coryphée. Si l'on adopte l'opinion d'Hermann, que ces *chorica* pouvaient être commencés par le coryphée et continués ensuite par tout le chœur, on ne voit pas clairement à quel moment le passage s'opère, et quels signes annoncent ce changement.

Ainsi, par exemple, dans *les Perses*, le chœur ouvre le drame par un chant qui se continue sans interruption jusqu'à l'arrivée d'Atossa en scène. Or, l'entrée d'Atossa constituant le premier épisode, il faut trouver dans tout ce qui précède la place du prologue, et, dit Hermann, de la parode. Si la parode comprend tout le chœur, il n'y a pas de prologue : si l'on dit que le prologue est constitué par la parode même, on méconnaît la classification d'Aristote, qui fait de la parode et du prologue deux parties d'étendue distinctes, séparables et séparées. D'ailleurs si, par suite de cette interprétation, on appelle les systèmes de semblables, qui constituent le début de ce choricum, un mélos du chœur tout entier, on sera obligé de comprendre aussi sous ce nom les systèmes d'anapestes qui terminent presque toutes les tragédies grecques; et alors il n'y aura plus d'exode, puisque « l'exode est la partie entière de la tragédie après laquelle il n'y a plus de mélos du chœur. » On peut toutefois adopter l'opinion de Tyrwhitt, qui a proposé de restreindre aux stasimons l'exclusion du mètre trochaïque et du mètre anapestique, et de comprendre dans la parode les systèmes anapestiques qui se présentent dans les chants lyriques des *Perses*, d'*Ajax*, d'*Hécube* et d'*Iphigénie en Aulide*. Hermann a proposé, au contraire, d'assimiler, sauf quelques différences peu importantes de composition métrique, la parode au stasimon, c'est-à-dire que, considérant l'une et l'autre comme de véritables chants du chœur tout entier μέλη, et observant qu'Aristote déclare d'un côté que les chants ἀπὸ σκηνῆς n'ont pas d'antistrophes, et de l'autre que ceux du chœur tout entier ont des antistrophes, il émet l'opinion que

ce que les choreutes faisaient en dehors du rôle propre du chœur, par exemple, quand dans *Alceste* ou dans *Andromaque* un des choreutes, placé derrière la scène, chantait le rôle que jouait l'enfant.

Digitized by Google

dans ces tragédies, qui présentent quelque incertitude, on fasse commencer la parode où commencent les formes antistrophiques: ce qui précède sera considéré comme un *ἀπὸ σκηνῆς* du chœur, et dans *les Perses*, par exemple, constituera le prologue. Il n'y a à ce système qu'une difficulté : c'est que le même Hermann fait commencer les formes antistrophiques où il fait commencer la parode: de sorte qu'il y a cercle. La parode commence avec les formes antistrophiques, et les formes antistrophiques commencent avec la parode. L'un de ces points n'est fixé que par rapport à l'autre, lequel n'est à son tour déterminé que par le caprice changeant des systèmes de métrique que l'Allemagne voit tour à tour éclore. En effet, Hermann a ramené à des formes antistrophiques le choricum des *Perses* à partir du vers 65 :

Πεπέραχεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη [1],

et, par conséquent, il a fait commencer là la parode. Mais le scholiaste n'admet pas du tout ce système ni cette distribution métrique; il ne reconnaît là qu'une période monostrophique, c'est-à-dire qui n'est pas susceptible d'être divisée en strophes et en antistrophes. Le changement du sujet amène cependant des changements de mètres qu'indique le scholiaste, et qui produisent des coupures et des repos dans cette longue période. La première de ces parties

[1] La parode n'est pas même nécessairement antistrophique dans une partie quelconque de sa composition. La parode d'*Œdipe roi* est contenue, sans aucune contestation, du vers 151 au vers 215, et elle est, suivant le scholiaste, tout entière monostrophique. Pour être conséquent à son système, Hermann n'a pas manqué d'y restituer la forme antistrophique.

Voici quelques parodes classées par genres :

Parodes antistrophiques : A. A. Eurip. *Héc.* v. 441 ; *Orest.* v. 306. (Il faut remarquer dans cette dernière que le vers 345 ne commence pas une épode : c'est un système prosphthegmatique composé d'anapestes.) Soph. *Œd. Col.* v. 668.

Parodes *κατὰ σχέσιν*.

Système épodiq. A. A. B. Sophocl. *Elect.* v. 467 ; *Trach.* v. 94 ; *Philoct.* v. 676.

Système mésodiq. A. B. A. *Antig.* v. 100.

Système mixte, composé d'une période monostrophique ou d'un système de semblables suivi de formes antistrophiques : *Ajax* et *les Phéniciennes*.

Enfin la parode d'*Œdipe roi* est monostrophique ou systématique de dissemblables par coupures inégales.

Digitized by Google

comprend soixante-cinq colons anapestiques, dimètres, acatalectiques et catalectiques, hephthémimérides et monomètres. La seconde contient quarante-sept colons anapestiques, dimètres également, mais contenant, outre les catalectiques et les acatalectiques, quelques brachycatalectiques et des monomètres; le dernier de ces colons est un trochaïque ithyphallique pour amener le mètre des colons qui suivent.

Cette troisième partie comprend vingt-six colons trochaïques qui ont toutes les variétés de mesure à partir du dimètre, qu'ils ne peuvent dépasser, et est terminée par un anapeste; enfin la quatrième partie renferme quinze colons anapestiques, et l'ecthèse de la période est formée par quatre trochaïques tétramètres catalectiques qui préparent les tétramètres de l'entrée d'Atossa. On voit qu'il faut, pour admettre le système d'Hermann sur la parode, admettre en même temps ses restitutions métriques. Mais il y a plus : il n'est point du tout évident pour moi que les parodes doivent être nécessairement antistrophiques. Le choricum, que tous les anciens appellent parodique, dans *les Phéniciennes*, a un double dessin métrique; il est en partie écrit par système et en forme monostrophique; en partie, il est *κατὰ σχέσιν*. Ce procédé de composition métrique mixte est usité lorsque les poëtes ont à faire faire au chœur un récit comme dans *Ajax*, v. 134, dans *les Sept chefs devant Thèbes*, v. 78, et *Agamemnon*, v. 40.

Comment croire, d'ailleurs, que le choricum parodique puisse se couper comme le veut Hermann? L'*ἀπὸ σκηνῆς* doit être chanté sur la scène, le chœur véritable sur le thymélé. Comment admettre un déplacement qui doit prendre un temps assez long, qui suspend et coupe court la liaison des idées comme des rhythmes, quand on n'aperçoit nulle pause dans le discours, nul temps d'arrêt dans le mouvement des idées, nulle diversité dans le style, nul changement dans le dialecte?

Je ne crois pas que ce soit dans le dialecte qu'on pourra trouver le principe de distinction que tout le monde cherche. Les chorica de la scène comme ceux du thymélé ont les formes doriques mêlées aux formes attiques.

Il ne faut pas oublier quelle est la fonction primitive et propre

Digitized by Google

du chœur : c'est en fouillant de ce côté que nous pourrons peut-être résoudre le problème qui nous occupe. Tous les critiques ont remarqué, avec un étonnement peu justifié, selon moi, l'obscurité et le ton dithyrambique, les images hardies, violentes, les brusques mouvements des idées, l'étrange liberté des constructions, le développement sans mesure, pour ainsi dire, de la pensée et de la phrase [1], qui caractérisent les chœurs tragiques. C'est à ce caractère, qui n'est que trop visible, que je distinguerais la parode de l'*ἀπὸ σκηνῆς* du chœur, et si un chant du chœur ouvrait une pièce avec ces caractères je ne ferais nulle difficulté d'y reconnaître la parode, qui ferait ici fonction de prologue : le texte d'Aristote, qui semble s'y opposer, peut être interprété en ce sens que ce n'est pas la parode elle-même qui est une partie d'étendue de la tragédie, mais le choricum en général dont elle fait partie; d'ailleurs, en se confondant avec le prologue, elle ne cesse pas d'être une partie d'étendue, puisqu'elle s'identifie avec une partie d'étendue; de même que les commus et les monodies, qui font également partie du choricum, se confondent néanmoins avec les épisodes où ils sont introduits, et qu'ils pourraient constituer à eux seuls.

Il est encore un autre caractère distinctif de la parode comparé à tout autre morceau lyrique du chœur : c'est la généralité du sujet traité. Même lorsqu'il est amené par l'action, le chœur qui chante sur le thymélé ne doit pas agir. Témoin de l'action, il en fait partie, en ce sens qu'il y assiste, en reçoit les contre-coups; mais il n'y participe pas activement. Le bon sens tout seul indique, d'ailleurs, que lorsque des hommes en assez grand nombre expriment tous ensemble, tous par le chant, et, qui plus est, dans les mêmes termes et par le même chant, leurs sentiments et leurs pensées, ce ne peut être que des idées et des sentiments généraux, et tels qu'ils peuvent venir à l'esprit de tout le monde. S'ils se rattachent à la fable tragique, c'est seulement parce que c'est elle qui les inspire. Les acteurs du proscenium représentent des héros, et les chefs des peuples, *ἡγέμονες* [2], seuls sont des héros. Les peuples ne

[1] Arist. *Rhét.* Εἰρομένη λέξις. *Probl.* sect. XIX, 15 : Ἡ ᾠδὴ μακρὰ καὶ πολυειδής.

[2] L'opposition que signale Aristote est celle qu'on retrouve dans Homère, celle des *λαοί* et des *ἄναχτες*.

Digitized by Google

sont que des hommes, auxquels conviennent les mélodies efféminées, les harmonies molles, le style plaintif, la pensée et les sentiments très-généraux : ce sont les sentiments de l'humanité vulgaire opposée à l'humanité héroïque. Les peuples sont faibles, plus accessibles à la pitié, à la compassion que les natures énergiques, fortes et fières [1]; tandis que les héros agissent, la foule molle, plaintive et lâche, la multitude sans énergie comme sans fierté, dans une sympathie inutile et sans risque, laisse passer l'action devant elle sans oser s'y mêler. Le chœur regarde, s'attendrit, se lamente, pleure et prie [2].

J'avouerai bien que dans la parode d'*Ajax*, après les systèmes de semblables, le style prend un ton un peu plus lyrique, et qu'on y remarque quelques formes doriques qui ne se présentent point dans les systèmes d'anapestes laconiens qui précèdent. Mais à ce changement, si léger d'ailleurs [3], correspond un changement dans la forme métrique, qui l'explique suffisamment. A la composition systématique succède la composition *κατὰ σχέσιν*, le dessin épodique. Mais tout cela ne permet pas de couper violemment en deux un chœur dont l'unité est marquée si fortement par le lien des idées, la continuité du mouvement et de la couleur du style, et par la généralité égale des idées et des sentiments. Le chœur, composé des rudes matelots de Salamine qui montent les vaisseaux d'Ajax, exprime pour le roi cette bienveillance tendre, émue, mais inactive d'un bon parent, qu'Aristote nous apprend

[1] Cf. Arist. *Probl.* sect. XIX, 48 : *Ἀσθενεῖς μᾶλλον παθητικοὶ τῶν δυνάτων.*

[2] C'est pour cela que, suivant Aristote, dans ce même problème que je ne fais guère que traduire, les chœurs *ὅλου χοροῦ* ne pouvaient pas être et n'étaient pas chantés sur les harmonies hypodorienne et hypophrygienne. Ces harmonies étaient, en effet, très-peu mélodiques; il y avait en elles peu de mélodie, la douceur et la grâce des sons et des airs y étaient peu de chose : le rhythme y était tout. Or Aristide Quintilien nous apprend que le son était, dans la musique grecque, l'élément femelle, efféminé; le rhythme, l'élément mâle et viril. Les harmonies hypophrygienne et hypodorienne ne convenaient donc point aux chœurs, parce que c'étaient des harmonies viriles et héroïques, et, comme dit Aristote, les harmonies du mouvement et de l'action, *κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν.*

[3] Je n'en aperçois aucun dans *les Perses* ni dans *les Phéniciennes*.

Digitized by Google

être le caractère propre du chœur. La première partie de ce morceau, comme la seconde, est l'expression de ce sentiment général, produit, non pas par la vue du spectacle que Minerve vient de donner à Ulysse de la folie d'Ajax, mais seulement par les bruits qui en ont déjà couru dans l'armée. Les maximes générales y abondent, aussi bien que les grandes figures de la poésie. Ces rudes matelots de l'orageuse Salamine vont, dans leur tendresse inquiète et troublée, jusqu'à se comparer à la timide colombe :

Πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.

Le ton sentencieux est partout évident, et surtout dans la dernière moitié du système anapestique, qui est le développement du lieu commun : l'envie s'attache surtout à la grandeur. Le mouvement de style, la figure de pensée qui commence les anapestes, l'invocation à Ajax absent,

Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου,

se reproduit, ou plutôt se répète, au commencement de la strophe :

Ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις.

Tout marque l'unité indivisible de ce chœur, le fond des idées comme la forme du style, et je ne vois aucune bonne raison pour croire qu'il soit coupé en deux parties tellement distinctes que l'une appartienne au prologue, et que l'autre soit la parode; que l'une soit un *ἀπὸ σκηνῆς* du chœur, partie intégrante de l'action tragique, chanté par un seul coryphée sur le proscenium, l'autre, un chœur véritable, commentaire de cette même action, chanté par tous les choreutes et sur le thymélé.

Mais si j'ai accordé qu'il y avait, pour l'*Ajax*, dans le ton du style une légère différence entre les deux parties métriques, je ne puis faire la même concession, ni pour le premier choricum des *Perses*, ni pour la parode d'*Hécube*, ni pour celle des *Phéniciennes*, ni pour celle d'*Iphigénie en Tauride*.

Par exemple, dans *les Phéniciennes*, où la parode commence par une forme monostrophique partiellement irrégulière [1] ou systéma-

[1] Au lieu de *μερικὰ ἀναπαιστικὰ*, peut-être faut-il lire *μετρικὰ ἀναπαιστικὰ*, qui s'oppose

Digitized by Google

tique de dissemblables par couplets inégaux, et continue par une composition *κατὰ σχέσιν*, les formes doriques se montrent dès les premiers vers *ἔβαν*, *Φοινίσσας*, *νάσου*; *δούλα*. Le mouvement du style et des idées se prolonge indéfiniment et égare la construction et la phrase dans des détours et des circuits pour ainsi dire sans issue. Le souffle dithyrambique est fortement marqué par l'éclat un peu heurté des métaphores, et la hardiesse excessive du style et des images. Dans la première partie surtout, dans cette première phrase dont Hermann a fait une strophe, et qui déborde de deux vers sur son antistrophe, il règne une très-grande obscurité, surtout pour les esprits qui veulent lier par une syntaxe logique et une construction grammaticale les divers détails de la pensée, ici plutôt juxtaposés que composés.

Les parties *ἀπὸ σκηνῆς* de la tragédie, quoique lyriques, n'ont jamais la difficulté de sens que présentent si souvent et presque constamment les chœurs. L'étonnement, à cet égard, m'a toujours paru peu légitime. M. Boissonnade ne voit guère dans les chœurs qu'un texte destiné à servir de base, de canevas à la musique du chant par la musique des mots, mais où se perdent également le fil de la phrase et le lien des idées. Hegel croit que le chant pouvait servir à rendre plus intelligibles les paroles par une accentuation plus expressive. « Autrement, dit-il, quant à moi du moins, « je ne sais comment il était possible aux Grecs de comprendre les

aux *κατὰ σχέσιν*, comme nous l'apprend le scholiaste métrique d'*Œdipe roi*, v. 151-215. Monostrophiques, dit Héphestion, sont les formes qui se mesurent par une seule strophe. On appelle *μετρικὰ ἄτακτα* les compositions écrites, il est vrai, en vers, *μέτρῳ*, et en vers réguliers, mais qui n'ont point de symétrie dans leur composition, où l'on ne trouve rien de périodique, rien qui se ressemble, se corresponde, où l'on ne retrouve pas un tout complet, un système fermé et clos : *ἀνακύκλησιν*. Tzetzès, p. 64, en donne la même définition et cite comme lui pour exemple *le Margitès*, qu'on attribue à Homère; Héphestion y ajoute une épigramme de Simonide. Il y a cependant des systèmes monostrophiques qui peuvent être dits *κατὰ σχέσιν* : c'est lorsque la même strophe est répétée, puisque les *κατὰ σχέσιν* sont les compositions où il y a des parties semblables qui se répondent, et qui ont un tout fermé et achevé, *οἷς ἀνταποδίδοται καὶ ἀνακυκλεῖται ἕτερα παρόμοια*. On voit alors paraître une périodicité, un retour du même dessin rhythmique, dans le retour des strophes. Mais lorsqu'il n'y a qu'une seule strophe, où rien n'apparaît de symétrique, elle peut être dite *μετρικὰ ἄτακτα*.

Digitized by Google

« chœurs d'Eschyle et de Sophocle. » On a peut-être exagéré ce que pouvait être cette difficulté pour les anciens, en la jugeant sur celle que nous éprouvons nous-mêmes; nous voulons, dans toute phrase, trouver ce lien serré de logique, qui fait l'unité de la pensée, ces rapports harmonieux, cette claire ordonnance qui groupe les développements autour de l'idée principale, et les attire à elle, comme à un centre, à un foyer d'attraction. Nos langues et notre esprit sont pénétrés de ce principe d'ordre nécessaire à toutes les langues, mais à des degrés différents chez les différents peuples et dans les différents genres littéraires. Il y a, même dans les chœurs, une certaine clarté extérieure, une lumière de détail. Les mots voisins les uns des autres, bien que n'étant pas en rapport grammatical, expriment des idées qui se lient entre elles, si l'on ne se règle pas uniquement sur les formes grammaticales pour les construire : ils ont des reflets qui s'éclairent. L'obscurité est dans l'ensemble, et la difficulté consiste à établir une unité dans cette succession de parties, et à rapprocher, pour ainsi dire, les fragments de ce miroir brisé. Cette difficulté existait sans doute aussi pour les anciens, mais à un degré beaucoup moindre ; ils n'éprouvaient pas autant que nous l'impérieux besoin d'une clarté intérieure et intellectuelle. Leurs langues étaient surtout poétiques, et les poëtes sentent plus vivement, plus fortement qu'ils ne gouvernent logiquement leurs pensées. Je crois même que cette obscurité relative, que ce vague demi-jour où les formes du langage des chœurs jetaient leur esprit, étaient loin de déplaire aux anciens, et pouvaient être de la part des poëtes l'effet d'une intention et d'un dessein prémédités, ou de l'instinct délicat d'un art suprême et d'une convenance toute poétique. Ce caractère, en effet, n'est pas sans rapports avec la fonction et la nature du chœur tragique, sans analogie avec ce rhythme brisé[1] qui distingue certaines parties lyriques, et se retrouve même dans les morceaux antistrophiques. Dans les strophes, en effet, chacun des vers qui les composent est laissé au choix du poëte, et est libre de toute similarité avec ceux qui le précèdent ou le suivent, tant pour la mesure que pour le rhythme. La correspondance, la symétrie, apparaissent seulement dans l'anti-

[1] Ἀπολελυμένα.

Digitized by Google

strophe, et l'irrégularité revient dans l'épode, qui n'a pas de similaire et qui ne contient en elle-même aucun élément de symétrie. Le chœur de la tragédie grecque, quelque modifié qu'il ait été par l'art, reste encore profondément empreint de son premier caractère. C'est un dithyrambe, et sa constitution poétique et métrique, ses évolutions symboliques, rappellent l'origine toute religieuse, toute sacerdotale de ce plaisir du théâtre, qui n'est jamais devenu, chez les Grecs, tout à fait profane. La poésie du théâtre n'était d'abord qu'une prière et un accompagnement du sacrifice fait à Bacchus. Bacchus est un dieu étranger à la Grèce : quels qu'aient été ses attributs, son culte est plein d'un enthousiasme orgiastique; ses mystères ont été sanguinaires, et peut-être antropophagiques [1]; il portait le nom trop justifié de mangeur de chair crue. Ses prêtres et prêtresses le célèbrent avec des libations qui égarent leur raison, par des transports d'enthousiasme qui tiennent du délire : de là le désordre qui accompagne l'inspiration, et qui, plus tard, la simule; de là cette obscurité qui enveloppe comme un voile mystique les pensées qui échappent à l'esprit, enflammé par le vin, des adorateurs, au milieu de leurs orgies nocturnes et de leurs bacchanales souvent sanglantes. C'est ainsi que les corybantes ne peuvent danser et chanter que dans l'ivresse, et ne trouvent des hymnes dignes de la divinité que lorsqu'ils ont perdu la raison. « L'inspiration est un « délire, dit Platon, mais un délire divin, sacré. » Ajoutez à ces causes l'obscurité volontaire que les castes sacerdotales aiment à jeter autour des cérémonies religieuses, parce qu'elles connaissent et exploitent le prestige de l'inconnu et l'attrait du mystère. De même que les bois sacrés entourent le temple de l'épaisseur d'une ombre religieuse, de même que le dieu est caché dans les ténèbres de la *cella*, loin des profanes regards, de même la parole liturgique se couvre d'un voile mystique, et la prière s'enveloppe d'une obscurité auguste. Partout la foi s'entoure de saintes ténèbres que les esprits vulgaires ne peuvent et ne doivent pas percer. Nous ne pouvons pas lever ces voiles qui nous cachent et en même temps nous ré-

[1] J'entendrais ainsi le vers d'Horace :

Cædibus et victu fœdo deterruit Orpheus.

C'est la figure ἐν διὰ δύοιν, victu fœdo ex cædibus.

Digitized by Google

vèlent le grand mystère de l'infini que toute religion enferme; notre esprit peut s'y élancer d'un désir inquiet et obscur, mais ne peut le pénétrer d'un ferme et clair regard. Le vague des idées, l'éclat heurté des images, le désordre et la hardiesse des constructions, qui violentent la syntaxe; le développement excessif de la phrase, qui se prolonge sans mesure, que ne contient aucun lien serré, que ne clôt aucune limite; enfin ce défaut de clarté, qui choque tant, dans les chœurs tragiques, nos manières de voir et nos théories littéraires, ne nuisaient pas, tant s'en faut, j'imagine, à l'impression qu'ils devaient produire. L'obscur est quelque chose comme le merveilleux, qui est un élément de la beauté tragique et presqu'une condition du drame chez les Grecs, dont les sujets étaient plus ou moins mythologiques. Par là les esprits étaient ramenés à l'impression, complexe dans son unité, que la tragédie devait produire, à la véritable idée que les Grecs s'étaient faite de l'art tout entier. L'art chez eux, et chez eux seuls, a été la fusion intime, la pénétration réciproque de la forme et de l'idée, de la religion et du plaisir, du jeu et de la prière.

On comprend que cette obscurité ne peut appartenir qu'à l'élément resté religieux du drame, au chœur, et encore au chœur conservant son rôle primitif et ne jouant pas le rôle d'un acteur. C'est un caractère certain, pour ainsi dire, auquel nous pourrons distinguer de l'*ἀπὸ σκηνῆς* le chœur véritable, et ce caractère éclate dans la partie monostrophique de la parode des *Phéniciennes*, que nous ne pouvons pas, par conséquent, rattacher au prologue, comme un morceau lyrique qui le compléterait en le terminant. Entre cette partie monostrophique et la seconde, *κατὰ σχέσιν*, il m'est impossible de saisir en quoi que ce soit la moindre nuance, et surtout une coupure assez large pour y introduire une vraie division de la tragédie, un véritable entr'acte. La tragédie grecque n'est pas en effet divisée par les entrées ou les sorties des personnages, mais par l'intervention périodique des chants du chœur tout entier.

Je ne nie pas, je crois même volontiers qu'au changement métrique, qu'explique suffisamment l'invocation aux roches du Parnasse et à tous les lieux consacrés par la présence ou le culte de

Digitized by Google

Bacchus, il s'est joint, dans l'exécution scénique, un changement musical correspondant; que l'on ait chanté les strophes sur un autre mode, dans un autre ton, dans un autre genre, dans un autre système d'harmonie ou de mélopée; qu'on ait même changé et le rhythme et l'air : c'est une chose possible, et, quoique je n'en sache rien, je dirai, si l'on veut, très-vraisemblable. Mais pour quelle raison les systèmes de semblables d'*Ajax* et les formes monostrophiques des *Phéniciennes* n'auraient pas été chantés par tout le chœur, et ne feraient pas, par conséquent, partie de la parode : c'est ce que je ne comprends en aucune manière.

On opposera peut-être à ces conclusions,

1° Que si on les adoptait, *les Perses* n'auraient pas de prologue;

2° Que les parodes pourraient être composées, en partie du moins, en anapestes;

3° Qu'elles pourraient également ne pas être antistrophiques.

Je reprends ces objections en commençant par la dernière. Aristote dit en effet [1] : « Les chants de la scène n'ont pas d'anti-« strophes. » Est-ce une raison suffisante pour affirmer que les chants de la scène ne sauraient avoir d'antistrophes, et que le chœur ne saurait s'en passer? Ce serait, je crois, une interprétation bien rigoureuse et contre laquelle Hermann serait le premier à réclamer, du moins quant à la première partie de la proposition. Aristote a pu vouloir marquer simplement le caractère de ces formes lyriques : il a posé une règle très-générale, et cette règle peut souffrir des exceptions qui ne la détruisent pas [2]. Il faut d'ailleurs s'entendre, et en s'expliquant on peut s'accorder.

Le mot antistrophique est inusité chez les anciens métriciens, qui ne se servent que des termes *κατὰ σχέσιν*. Cette dénomination paraît prise, tantôt dans le sens du genre, et s'appliquer à toutes les formes métriques où l'on trouve une correspondance et un tout achevé, *ἀνακύκλωσιν καὶ ἀνταπόδοσιν* [3], tantôt dans le

[1] *Prob.* sect. XIX, n° 15.

[2] On ne trouve qu'exceptionnellement les parodes non antistrophiques dans toute leur étendue. Elles le sont presque toujours dans une certaine partie.

[3] Héphestion, *Περὶ ποιημ.* (ch. II et VII), en donne deux définitions assez di-

Digitized by Google

sens spécial, et s'appliquer aux formes versifiées, où la strophe est suivie immédiatement de l'antistrophe, sans être accompagnée d'une épode, ni être répétée elle-même deux fois : c'est ce qu'on nomme aujourd'hui antistrophique.

On voit par là qu'il peut y avoir des compositions métriques ayant des antistrophes, sans être en un sens antistrophiques. Qu'est-ce, en effet, qu'une triade ou un tercet épodique? C'est un groupe composé d'une strophe, d'une antistrophe, et terminé par une épode. Le groupe formé d'une strophe sans similaire placée avant la strophe et l'antistrophe s'appelle *proodique ;* le groupe d'une strophe et d'une antistrophe séparées par une stance sans similaire est *mésodique;* enfin, lorsque les deux stances qui se font pendant l'une à l'autre sont enfermées entre deux autres stances n'ayant point de correspondance entre elles ni avec les stances intermédiaires, ce groupe de quatre strophes s'appelle *périodique :* c'est comme un quatrain de strophes [1]. C'est toujours quelque chose de dissemblable, *ἀνόμοιόν τι*, qui est jeté, comme dit Héphestion, dans une composition où règne la symétrie.

Si donc on veut étendre le sens du mot antistrophique aux chœurs où il y a des antistrophes, et c'est la seule chose que dise Aristote, sans tenir compte de l'élément de dissemblance que jettent dans la composition les épodes, les proodes, les mésodes et les périodes, on ne peut s'y opposer, et cela même paraît plus logique que de considérer cette composition comme entièrement dépouillée de symétrie, comme le fait M. A. Matthiæ. Mais alors toutes les parodes, même celles des *Phéniciennes,* seront antistro-

verses. Dans la première, il appelle *κατὰ σχέσιν* tout ce qui est mesuré par système : « on les appelle ainsi parce que les systèmes employés dans le poëme ont « les uns avec les autres quelque rapport de figure quand on les mesure : *διὰ τὸ « ἔχειν τινὰ πρὸς ἄλληλα σχέσιν.* » Au ch. VII, il appelle *κατὰ σχέσιν* toutes les formes qui obéissent à une symétrie et sont enfermées comme dans un cercle. Tzetzès, p. 64, répète cette dernière définition.

[1] Héphestion mentionne un quatrain ou tétrade épodique qu'on trouve fréquemment, dit-il, avec la pentade ou quintain, dans Pindare et Simonide : ce quatrain, se composant de trois strophes similaires et d'une épode qui n'aurait pas de pendant, ne se trouve ni chez les tragiques, ni dans Pindare, et je ne crois pas qu'il ait jamais existé une pareille composition métrique.

Digitized by Google

phiques, attendu que dans toutes il y a des antistrophes. Celle des *Phéniciennes* sera proodique : le système monostrophique qui précède la strophe et l'antistrophe pouvant être considéré comme la proode, l'élément de diversité, *ἀνόμοιόν τι*, ajouté un peu violemment aux parties symétriques. La parode d'*Ajax* sera périodique, puisque la triade épodique qui commence au vers *ἦ ῥά σε* est précédée d'un système de semblables dont l'ensemble peut être considéré comme une proode qui enveloppe avec l'épode, dont il diffère, la strophe et l'antistrophe [1].

Ainsi, si l'on veut donner à la règle d'Aristote une étendue qu'elle n'a peut-être pas, on peut encore le faire sans exclure de la parode les systèmes de semblables.

Quant à la seconde objection, qui consiste à dire que la parode, comme le stasimon, avec lequel elle se confond presque, ne doit avoir ni trochaïques tétramètres, ni systèmes d'anapestes, — car c'est ce qu'il faut entendre par les termes d'Aristote, — ici Hermann n'a plus pour lui Aristote. En excluant les trochées et les anapestes du stasimon, et en ne prononçant pas cette exclusion contre la parode, l'auteur de *la Poétique* paraît avoir permis de les y introduire, et cela semble naturel.

De quelque façon qu'on l'entende, il faut bien en effet reconnaître que le mot parode enferme une idée de mouvement. Hermann lui-même, disant avec grande raison que, pour se rendre un compte exact des changements rhythmiques et métriques des *chorica*, il faudrait connaître les diverses évolutions qui constituaient l'art savant et compliqué de la saltation scénique [2]; Hermann émet l'opi-

[1] M. Ritter a proposé de considérer ce système comme la parode même, qui, alors, n'aurait plus d'antistrophes : les formes *κατὰ σχέσιν* seraient ainsi le premier stasimon, suivant immédiatement la parode. Cela revient encore à séparer en deux parties distinctes un chœur dont l'unité saute aux yeux : de plus, en faisant suivre une parode, chant du chœur complet, d'un autre chant du chœur complet, ne méconnaît-on pas le rôle de ces chants du chœur? Ils ont pour effet de diviser la tragédie en actions partielles, de distinguer les divers moments de l'action dramatique et de reposer ainsi les émotions du spectateur. Mettre dans un seul de ces repos deux chants choriques, n'est-ce pas en méconnaître l'usage et l'une des plus utiles fonctions?

[2] C'est le sentiment de Tyrwhitt, de M. Ritter et du vieux commentateur ita-

Digitized by Google

nion que le chœur, d'abord divisé en parties, chantait les strophes et les antistrophes, et enfin l'épode; puis que, se réunissant ensuite en un seul groupe, il chantait d'autres strophes, et que l'*addition* de ces *odes* (ᾠδαί) explique le nom de parode donné à ces chœurs. Sans m'arrêter à détruire cette étymologie de la parode, qui ne paraît pas soutenable,—car le mot grec est παρῳδος et non παρῳδος, — je constate seulement que Hermann reconnaît que des danses quelconques étaient ajoutées au chant dans la parode. J'en tire la conséquence que la parode se distingue du stasimon chanté, sinon immobile et sans danse, du moins sans déplacement, στάντες; et, puisque les trochaïques et les anapestes ne sont exclus du stasimon que parce que le caractère de ces mètres de danse, de ces mouvements rapides, jurerait avec des chœurs d'un autre caractère et d'un autre mouvement, on ne doit pas appliquer cette exclusion à la parode. On nous oppose que, si la parode est ainsi définie, les *Perses* n'auront point de prologue, ou qu'elle se confondrait avec le prologue. J'ai déjà répondu que je n'y voyais pas de grave inconvénient. Mais pourquoi serait-on obligé de regarder comme la parode de cette pièce le chœur ou le choricum qui l'ouvre? Il n'a aucun des caractères que nous avons cru remarquer dans les formes lyriques chantées par le chœur complet. Au point de vue métrique, il est composé d'abord d'une période monostrophique de soixante-cinq colons anapestiques; à la suite, un léger changement a lieu dans le mètre et non dans le système, qui consiste à introduire, dans les cinquante colons anapestiques qui composent la seconde partie, quelques brachycatalectiques. Le changement, comme on le voit, est, pour ainsi dire nul, et n'offre qu'une variante si légère qu'on ne peut vraiment y appuyer le principe d'une division véritable et profonde. Ce principe se trouverait plutôt dans la troisième partie, qui contient quarante-sept colons trochaïques ici; ce

lien de *la Poétique*, le P. Beni, p. 321 : « Idcirco autem addit ejusdem chori stasimum esse sine anapesto et trochæo, quia *parodo tantum* adhibentur isti pedes : « ut enim sunt saltationi accommodati, et carmen rotatile efficiunt ac versatile, ita « chori parodo seu ingressioni, quæ saltatione fit, adjungitur, non vero stasimo, « quum stasimum saltatione careat et a *consistentibus* chori personis una dictione « aut cantu peragatur. »

Digitized by Google

n'est plus seulement la mesure, c'est le rhythme qui change. Cependant les caractères du trochée et de l'anapeste, sans être identiques, ne sont pourtant pas assez opposés pour nécessiter là une séparation, que, d'ailleurs, personne n'a songé à y établir et qu'on a toujours fait remonter au vers 64, où rien ne la justifie. Enfin une quatrième partie de quinze vers anapestiques semblables aux premiers succède à ces trochaïques, et est elle-même suivie de l'ecthèse de tout le morceau. On voit donc que rien n'autorise la division de ce morceau lyrique en prologue et en parode, et que le caractère, supposé commun à la parode et aux stasimons, d'avoir des antistrophes, lui fait également défaut. Nous ne voyons rien qui nous porte à croire que ce morceau constitue la parode, ou qu'elle y soit comprise. Sans doute les restitutions pourront y introduire les formes antistrophiques; mais si l'on veut ensuite s'appuyer sur le caractère antistrophique pour démontrer que c'est bien là la parode, si ce n'est pas un cercle, c'est du moins une pure hypothèse qui ne peut communiquer aux conclusions que sa propre fragilité. D'ailleurs, autant d'éditeurs, autant d'hypothèses, de sorte qu'elles se détruisent mutuellement [1].

Envisagé au point de vue du style, des idées, des sentiments, nous ne voyons pas davantage l'indice de la parode. C'est un récit, le récit d'événements qui appartiennent à l'action, et qui, dans Eschyle, compose encore une notable partie de la fable tragique. Le ton lyrique est justifié par la situation du personnage, et expliqué par la date de la pièce; mais on y remarque l'absence de ces maximes générales, de cette obscurité qui plane à dessein sur les chants du chœur. Je reporte donc la parode des *Perses* au vers 531, et, selon moi, le choricum qui l'ouvre est un monologue *ἀπὸ σκηνῆς* du coryphée, faisant partie du prologue.

[1] Hermann rejette la parode d'*Oreste* au vers 805, et met l'épode, qu'il fait de trois vers, au milieu; le scholiaste et Matthiæ mettent l'épode à la fin. Je ne sais pourquoi la parode serait rejetée si loin; elle me paraît clairement indiquée au vers 306, *αἰ, αἰ*; et à en croire le scholiaste il n'y a pas là d'épode, parce que les épodes ne sont pas formées d'une seule espèce de mètres, l'anapestique : donc ce n'est pas une épode. Hermann reconnaît le principe dont il cherche à atténuer les conséquences, *Elem. doct. met.* p. 731.

Digitized by Google

Les premiers mots du chœur, v. 531, sont une invocation à Jupiter; tout le morceau n'est qu'un cri de douleur, une expression pathétique, mais générale, de l'affliction immense où le récit du messager vient de plonger tout un peuple et la famille de ses princes. Si l'on objecte que la forme antistrophique n'est pas plus marquée par le scholiaste dans ce chœur que dans le premier, on n'échappe pas à cette difficulté en reportant la parode à l'ecthèse lyrique du drame : car on fait alors du chœur, v. 531, un stasimon non antistrophique, ce qui n'est pas moins grave. Mais le scholiaste dans *Agamemnon*, nous apprend que le chœur, v. 531, des *Perses*, a comme le chœur, v. 355, d'*Agamemnon*, des antistrophes.

Je ne puis pas nier qu'en portant, par suite de ce système, la parode de *Prométhée*, au vers 397, je suis en contradiction avec le scholiaste, qui l'appelle un stasimon. Mais qu'est-ce que la parode si ce n'est le premier des stasimons? Le stasimon, dit-on, est un chant immobile, et la parode une danse chantée [1]. N'est-ce pas exagérer la différence en les opposant ainsi? Comment croire que le stasimon fût absolument sans mouvement, que le chœur qui, en grec, désigne l'union intime de la parole, de la musique et de la danse, n'eût pas dans le stasimon ce triple caractère? Qu'il y eût dans la parode quelque évolution particulière qui ait justifié à l'origine son nom, et qui explique l'introduction facultative de l'anapeste et du trochée dans ses rhythmes, cela est à peu près certain; mais que la parode, lorsqu'elle n'est pas écrite en systèmes d'anapestes, et c'est le cas de *Prométhée*, ne puisse pas être considérée comme un stasimon, dont elle a tous les autres caractères, c'est ce que je ne puis pas admettre.

En dehors de l'exclusion des anapestes [2] et du trochaïque tétra-

[1] Ottf. Müller : « La différence entre la parode et le stasimon consiste uniquement en ce que la première commence *plus fréquemment* par une série de systèmes anapestiques, qui étaient adaptés particulièrement aux processions ou aux marches, ou bien qu'un système de cette nature était introduit entre les formes lyriques. »

[2] Hermann a prouvé que les systèmes anapestiques signalés par Tyrwhitt, dans une citation de *Sext. Empir.* adv. Mat. VI, 17, et considérés par ce dernier comme un stasimon d'Euripide, faisaient partie d'un fragment mutilé, où le commencement et la fin du texte sont séparés par une longue lacune.

Digitized by Google

mètre, je ne vois pas en quoi la parode pouvait différer du stasimon. Hermann n'adopte pas l'étymologie que tous les critiques ont donnée du mot stasimon sur la foi des scholiastes, et tout en croyant que les anapestes et les trochées étaient exclus de l'un comme de l'autre, il trouve dans une autre étymologie le principe d'une nouvelle distinction; il explique en outre par là le mot λέξις, donné par Aristote à la parode, en opposition au mot μέλος, réservé pour le stasimon [1].

Le stasimon diffère de la parode, suivant Hermann, non pas en ce que le chant lyrique n'admet pas les trochées et les anapestes, ce qui est vrai, mais inutile à dire; mais bien en ce qu'il n'est nulle part interrompu par ces sortes de mètres que peut seul réciter le coryphée : il forme, par conséquent, une mélodie continue, στάσιμον, qu'aucun récit, aucun rhythme de récitatif ne vient briser [2]. Le chant de la parode, au contraire, se trouve parfois coupé, comme on le peut voir dans *Antigone*, où les anapestes, v. 210,

Ὃν ἐφ' ἁμετέρᾳ,

étaient récités par le coryphée et non par tout le chœur. Ce n'é-

[1] Il y a encore un autre sens du mot στάσιμον qui ne peut guère s'appliquer au chœur stasimon. Aristote donne à l'harmonie hypodorienne, réservée aux dialogues ou aux monologues des personnages, les épithètes de μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον : — magnanime et *calme, posée.* Pourrait-on donner aux chœurs, qui veulent un accent plaintif et de molles mélodies, une si noble épithète? C'est pourtant l'étymologie donnée par Henri Estienne.

[2] Considéré au point de vue poétique le stasimon, suivant O. Müller, « a pour « fonction de maintenir l'âme dans *ce calme spéculatif* nécessaire pour jouir d'une « œuvre d'art : voilà pourquoi il était introduit seulement dans les pauses, lors- « que l'action avait déjà parcouru une certaine course. Le chœur, dans ces sortes « de chants, apparaît dans son véritable caractère, qui est d'exprimer les senti- « ments d'une âme pieuse et *bien ordonnée* dans des formes nobles et belles. » J'avoue que je n'ai jamais rien compris à la théorie du chœur considéré comme spectateur idéal. Müller paraît quelquefois entendre στάσιμον dans le sens de *calme, posé;* il justifie ainsi le premier stasimon de *l'Œdipe à Colonne*, qui a lieu seulement après la scène où Thésée promet à Œdipe asile et protection dans l'Attique : « Jusque-là, dit-il, le chœur, balancé entre l'horreur du maudit et la pitié pour « ses malheurs, d'abord rempli de crainte, puis rempli d'espérances, est dans un « état d'agitation sans repos, et ne peut, en aucune façon, atteindre à *cette sérénité* « *et à ce calme* qui sont nécessaires pour distinguer la main d'un pouvoir supé- « rieur, qui gouverne tout. »

Digitized by Google

tait donc pas une mélodie pure, continue, et de là le mot λέξις, dont le sens étendu se prête à la double composition de la parode contenant à la fois un récit, λέξις, et un chœur chanté.

C'est une thèse difficile à soutenir. Comment croire qu'Aristote, au moment où on lui prête une intention si profonde et une recherche si subtile dans l'emploi du mot λέξις, ait pu dire, d'un côté, que la parode était dite par tout le chœur λέξις ὅλου χοροῦ, et, en même temps, ait voulu dire qu'une partie de la parode était simplement déclamée par un seul coryphée : tout le monde convient que le chœur, lorsqu'il était réuni, chantait.

C'est subtiliser à plaisir sur le mot λέξις : sa signification très-étendue explique très-bien l'usage qu'en fait Aristote, au lieu du mot μέλος, et l'on trouve concurremment employés, et en échange l'un de l'autre, ces deux mots. Ainsi dans Photius et Suidas : « On « appelle *monodie* lorsqu'un seul dit le chant, λέγῃ τὴν ᾠδήν. » Tzetzès avait prévu la difficulté et l'avait résolue dans ces vers techniques :

Ὅλου χοροῦ τε πρώτη λέξις τυγχάνει·
ὨΙδὴν ὁ Εὐκλείδης δὲ, λέξιν οὐ λέγει,
Ταὐτὸν τάχα λέγοντες ἐν πολλοῖς λόγοις.

Et plus loin, dans la définition du stasimon :

Ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν.

La scholie citée des *Phéniciennes*, sur le vers 202, nous apprend que « lorsque le chœur, après la parode, dit un chant, λέγῃ τι μέ- « λος, qui a rapport au sujet, en restant immobile, le chant s'ap- « pelle *stasimon*. » Favorinus répète cette scholie en termes à peu près identiques, et le scholiaste d'Aristophane (*Ran.* v. 1324) la résume ainsi : Ὃ ᾄδουσιν ἱσταμένοι οἱ χορευταί.

La scholie d'Aristote déjà citée, et qu'on retrouve dans l'argument des *Perses*, appelle *stasimons* les chœurs où l'on commence la thrénodie du drame.

Aristote se borne à dire que c'est un chant du chœur sans anapestes ni trochée. Hermann trouve ces définitions ineptes, *ineptæ sunt* : « le chœur, dit-il, n'était jamais immobile. » Il faut donc en

Digitized by Google

revenir à l'hypothèse qu'il a proposée; mais M. Ritter a fait justement observer que cette hypothèse forçait, faussait même le sens du mot grec *στάσιμον*, puisque l'idée de continuité, de succession ininterrompue est rendue en grec par *συνεχής* et non par *στάσιμος* [1].

J'entends donc par stasimon, non pas un chœur uniquement chanté et dansé, mais dansé sur place [2]. Avant la parode, le chœur était dispersé, j'imagine, sur le proscénium ou sur les gradins du thymélé, et les mouvements, les évolutions qu'il faisait pour se grouper en chœur et se présenter au public avaient fait appeler son premier chant parode et avaient permis d'y introduire les anapestes et les trochées.

La parode n'était pas toujours antistrophique, les stasimons l'étaient constamment. Hermann a cru remarquer que, dans la parode, l'épode est ordinairement placée au milieu des strophes, ce qui n'arrive jamais dans les stasimons, et qu'après cette épode le rhythme change. Ainsi, dans la parode des *Phéniciennes*, le changement du rhythme et de la musique est manifeste après l'épode. Mais que devient cette observation si l'on écoute le scholiaste, qui ne voit pas là d'épode, mais deux strophes seulement [3]? D'ailleurs, le savant auteur de *la Métrique* reconnaît lui-même que ces caractères ne sont pas certains, ni universels : la parode d'*Oreste* est, à son compte même, toute en glyconiques, et dans la parode d'*Hippolyte* l'épode est placée après les strophes.

[1] Schol. Eschyl. *Agam.* v. 1178. « Diplé monostrophique et continue, *συνεχοῦς*. » Ce mot s'applique ici au rhythme de la diplé, car c'est un dialogue entre Cassandre et le chœur.

[2] Les mots de strophe et d'antistrophe emportent avec eux l'idée d'une danse. (Cf. Schol. Eurip. *Hec.* v. 640, et Marius Victorinus.) Ces danses, primitivement symboliques, devenues purement mimiques, étaient arrivées à des expressions conventionnelles. Je trouve un curieux détail dans une scholie des *Phéniciennes*, v. 1284, sur le sens qu'on devait attacher à une certaine figure de danse, à une espèce de quadrille du chœur. « Le chœur danse par quatre pour réconcilier les « adversaires, pour consoler les souffrants, pour faire connaître ceux qui reviennent « à ce moment et ne pas laisser le théâtre vide. »

[3] Il faut dire que rien n'égale le mépris d'Hermann pour les scholiastes, *quorum auctoritas nulla est.* — Les raisons d'Hermann pour ôter ainsi toute autorité aux scholiastes ne m'ont pas paru avoir elles-mêmes suffisamment d'autorité.

Digitized by Google

Le nombre des stasimons d'une tragédie n'était fixé ni par une règle, ni même, à ce qu'il semble, par un usage constant. Très-variable dans Eschyle, il est plus régulier chez les deux autres tragiques, où il est ordinairement de quatre, ou plutôt de cinq, en y comprenant la parode. Cependant il y a dans *Médée*, outre la parode, six stasimons, et, par conséquent, six épisodes, en n'y comprenant pas le prologue.

Voici, pour *les Phéniciennes*, la distribution des stasimons et des autres parties de la tragédie :

Vers 1 – 201. — Prologue.
Vers 202 – 260. — Parode.
Vers 261 – 638. — Premier épisode.
Vers 639 – 690. — Premier stasimon (épodique).
Vers 784 – 691. — Deuxième épisode.
Vers 785 – 834. — Deuxième stasimon (épodique).
Vers 834 – 1019. — Troisième épisode.
Vers 1020 – 1066. — Troisième stasimon (antistroph. pur).
Vers 1067 – 1284. — Quatrième épisode.
Vers 1285 – 1310. — Quatrième stasimon (antistroph. pur).
Vers 1311 – 1767. — Exode.

Quant à l'exécution musicale de ces morceaux lyriques, nous ne pourrions être intelligibles qu'au moyen de développements hors de proportion avec le but particulier de ce travail : nous nous bornerons à dire que, suivant un usage encore usité dans nos chœurs d'églises, le coryphée commençait seul le chant[1], que le chœur continuait ou reprenait. De même que chaque personnage avait un mode approprié à son caractère, quoiqu'ils restassent tous dans une sorte de tonalité commune, de même le chœur avait, comme un personnage, son mode particulier et qui lui était, pour ainsi dire, spécial : c'était le mixolydien, mode lamentable et que M. Vincent croit avoir été chanté dans un registre grave[2]. D'après

[1] D'où le mot ἐξάρχων. (Arist. *Poét.* c. IV, δοιδοὶ θρήνων ἔξαρχοι; Hom. *Iliad.* XXIV, 720-722. Cf. Aristot. *de Mundo*, c. VI.)

[2] Les registres graves semblent pourtant affectés aux sentiments fiers, fermes, virils, et les registres aigus, aux sentiments voluptueux, efféminés, de la joie extrême, comme de l'extrême douleur.

Digitized by Google

les recherches du savant académicien, ce mode avait sa mèse ou finale, qui fait l'office de tonique dans la musique grecque et ecclésiastique, sur le *mi*, en descendant du *si*. On sait que la notation grecque descendait du grave à l'aigu au lieu de monter comme dans notre système. Des flûtes, ou plutôt une seule flûte [1] accompagnait ces chants, les précédait, se faisait entendre dans les intervalles, jouait des espèces d'ouvertures [2], des solo même, et n'était jamais en état de couvrir le chanteur ni d'empêcher les paroles d'être clairement entendues. Chez ce peuple amoureux du vrai beau, partout où l'homme faisait entendre sa voix, la voix devait exprimer une pensée, et aucun bruit, si mélodieux qu'on le suppose, n'a de prix auprès de la parole exprimant une pensée [3].

Si l'on jette un regard sur l'ensemble de parties poétiques et

[1] La présence de l'aulète et l'intervention de la flûte étaient nécessaires dans toutes les fêtes de Bacchus. (Voyez les scholies de *la Paix*, v. 531, *Dem. in Mid.* p. 530, que cite le scholiaste.) M. Ch. Magnin a émis l'opinion que les parties iambiques étaient accompagnées de la lyre. Le meilleur de ses arguments est une pierre gravée représentant un poëte ou chorodidascale, une lyre en main, apprenant son rôle à un acteur. La lyre, en effet, était commode pour l'étude, puisqu'elle permet à celui qui s'en sert l'usage de la voix : mais il y a loin de là à la représentation. La flûte est l'instrument propre, exclusif de Bacchus. (Voir Donat sur *l'Andrienne*. Vitruv. l. v, préf. Schol. Aristoph. *Ran.* v. 1284, *διαύλιον*.)

[2] La musique de ces parties instrumentales avait un caractère tellement approprié au sujet qu'on devinait, à les entendre, la pièce qu'on allait jouer. *Acad.* I, l. II, n° 7 : « Quam multa, quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere « exercitati? qui primo in flatu tibicinis Antiopam esse aiunt, aut Andromacham. » Les morceaux de musique d'entr'actes ne se trouvent indiqués que pour les comédies latines, d'où le chœur avait été supprimé. Plaut. *Pseud.* I, v, 562 :

Tibicen vos interea hic delectaverit.

Cf. M. Vincent, deux lettres à M. Rossignol, 1846 et 1847, *Journal général de l'Instruction publique*.

[3] C'est une des raisons pour lesquelles je crois que les Grecs n'ont jamais pratiqué l'harmonie. La musique en parties voile certainement la parole et subordonne la pensée à l'effet musical. Outre que le chant purement syllabique des Grecs se prête mal au contre-point, outre qu'ils ont connu tard la tierce mineure, qui seule donne l'accord parfait, je crois qu'ils n'en auraient pas goûté le charme, et les Grecs modernes déclarent ouvertement ne pas s'y plaire.

Digitized by Google

métriques qui composent l'édifice tragique, il est impossible que l'on ne soit pas frappé de l'art à la fois simple et profond qui a présidé à la construction, et du génie heureux qui en a réglé la parfaite ordonnance : les parties s'isolent et se distinguent aussi bien qu'elles s'enchaînent; elles ont leur grandeur déterminée, leur caractère propre, leurs fonctions spéciales, et cependant sont toutes nécessaires les unes aux autres, et chacune concourt librement à la beauté de l'ensemble, où elle se fond harmonieusement.

Le chœur n'est pas, dans la tragédie grecque, un simple accident de l'histoire. L'art peut justifier cette part donnée à la foule dans l'action dramatique.

Les peuples ne sont ni indifférents ni étrangers aux événements tragiques qui frappent leurs princes, dont la vie privée est toujours une vie publique. Le chœur est donc le témoin naturel, et quelquefois le confident, le conseiller de ses maîtres, et ce n'est pas une pure convention, issue des origines de la tragédie, qui explique et justifie le rôle que l'art dramatique, en Grèce, lui a donné: Seulement, l'art ne peut donner une voix à la foule que par la musique, et c'est parce que la tragédie était chantée qu'elle a pu avoir des chœurs. Il faut reconnaître, en outre, que c'est par suite de son origine historique que le chœur est resté l'élément essentiel et caractéristique de la poésie tragique, non par l'intérêt dramatique, mais par les souvenirs qu'il rappelle, la profondeur auguste de ses chants, le souffle inspiré, l'élan religieux du style et de la pensée. Il lie les actes, que nos entr'actes séparent et déchirent violemment, en modérant comme eux, selon les lois de la vraisemblance, le cours trop précipité de l'action, en reposant l'âme de cette concentration d'attention qui la fatigue et de ces violentes émotions qui l'épuisent; enfin, en divisant l'action totale en ses moments naturels et successifs, et, par là, en coupant la tragédie en des parties claires et distinctes, dont l'indépendance ne nuit pas à l'unité du tout.

Quoi qu'en ait pu dire le proverbe, il y a toujours eu dans la tragédie grecque quelque chose pour Bacchus; quand elle cessa d'être un dithyrambe, elle ne cessa pas d'être, dans une de ses parties d'étendue, dithyrambique. Le caractère enthousiaste et

Digitized by Google

exalté des pensées, du style, des rhythmes, de la musique peut-être, ne cessa pas de rappeler le caractère des anciens hymnes consacrés à Bacchus, et tempéra, par la gravité sublime et la mystérieuse obscurité de ses formes, la frivolité du plaisir du théâtre.

Les Grecs seuls ont su, ont pu fondre dans une œuvre unique l'idée religieuse et la beauté esthétique, faire du culte une fête et sanctifier toute fête par une pensée plus haute et plus pure. Le chœur, après avoir été toute la tragédie, y resta pour lui maintenir ce grand caractère.

Toute liberté était laissée au poëte dans le choix des rhythmes du chœur, et, dans le principe, de leurs combinaisons. Nulle autre exclusion que celle d'une continuité d'anapestes formant système, et du trochaïque tétramètre, dont les rhythmes, trop vifs et trop dansants, ne pouvaient convenir qu'à la parode. Suivant ses propres inspirations, suivant le rôle qu'il confiait au chœur, le caractère qu'il voulait lui donner, il pouvait combiner à son gré les rhythmes et les mètres les plus divers, des rhythmes antipathiques même, suivant l'expression technique [1] : en un mot, il créait librement la strophe, et était tenu uniquement de la répéter une fois et pas davantage. On a trouvé là quelque chose de froid et d'impassible. Cette répétition de la forme antistrophique pure, suivant M. Éd. du Méril, artificielle et roide, est contraire au génie même de la poésie lyrique, qui est ce qu'il y a dans l'homme de plus libre, de plus mobile, qui est le cri frémissant d'une âme qui ne se possède plus, d'un cœur troublé, d'un esprit visité par l'inspiration et le délire de l'enthousiasme. Comment affirmer cela en face des *epinicia* de Pindare, qui sont tous antistrophiques, c'est-à-dire où le même groupe de strophes, d'antistrophes et d'épodes, est constamment reproduit? Pindare, a-t-il donc créé ou adopté la forme rhythmique *la plus contraire au génie de la poésie lyrique*? Quelle est donc la poésie lyrique qui n'a pas admis la strophe, la stance, le couplet? Dans l'art, comme en toutes choses, la liberté n'est pas l'absence de loi, et les Grecs ne l'ont jamais ainsi comprise. L'art enferme dans son essence l'idée

[1] Μικτὰ κατ' ἀντιπάθειαν.

Digitized by Google

de la mesure, de la règle, de l'ordre, qui n'exclut pas la liberté. La symétrie antistrophique me paraît bien plus souple et plus élastique que nos formes lyriques modernes. Qu'est-ce, en effet, que l'épode, si ce n'est une strophe sans antistrophe, c'est-à-dire absolument libre et indépendante? C'est donc une rupture de cette symétrie qu'on trouve si roide, un élément de diversité mêlé aux éléments similaires et y jetant la variété. L'épode peut devenir proode, mésode; elle peut être doublée, et ces épodes mises au commencement et à la fin des couplets semblables les enveloppent pour enclore le système et constituer la période. Cette liberté de combinaisons, si souple et si intelligente, ne se prête-t-elle pas à tous les sentiments que le chœur tragique est chargé d'exprimer?

Les Grecs n'avaient pas fixé le nombre des épisodes. Plus libres que nous-mêmes, ils l'augmentaient ou le diminuaient suivant la nature du sujet et les développements que comportait l'action [1]. Cependant, si cette loi n'apparaît pas, même comme un usage, chez les tragiques de la grande époque, il faut qu'elle ait été fixée chez les Alexandrins, qui essayèrent de ranimer, à force d'art et de travail, la flamme expirante du beau génie grec. Horace émet la règle des cinq actes comme absolue, et Cicéron y a déjà fait allusion : elle paraît d'ailleurs si fondée, que toutes les littératures dramatiques l'ont pratiquée et la respectent encore, du moins dans les grands genres.

Les parties épisodiques n'étaient pas écrites dans un rhythme uniforme. Le trimètre iambique, qui en était le mètre le plus usité, était remplacé dans les scènes de violence, d'action rapide et entraînée, par le tétramètre trochaïque, qui avait été le rhythme de la tragédie primitive lorsqu'elle n'était encore qu'un chœur dansé et chanté de satyres. C'est ainsi que le génie grec, sans renoncer aux progrès et aux changements, conservait les éléments antérieurs dans les formes nouvelles et donnait satisfaction à tous les besoins de renouvellement sans rompre la tradition du passé.

Dans d'autres circonstances, et lorsque la situation et les carac-

[1] *Antigone* a sept actes; *Philoctète*, trois, et, par conséquent, un seul stasimon. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, le stasimon qui précède les prédictions de Cassandre, vers 975-1032, est le dernier.

Digitized by Google

tères s'y prêtaient, les personnages, soit seuls, soit entre eux, soit avec le chœur, s'élevaient jusqu'au ton lyrique, en adoptaient les formes rhythmiques, qui même alors devenaient complétement libres, et marchaient pour ainsi dire au hasard [1]. Les épisodes n'avaient donc point à redouter l'uniformité que produit à la longue la répétition ininterrompue du même rhythme et du même mètre, effet que la tragédie française, sans chœur et sans *cantica* [2], évite difficilement, et qui est rendu plus frappant par la marche trop solennelle et la majesté un peu apprêtée de son royal alexandrin.

Des transitions métriques ménageaient le passage du dialogue aux parties lyriques de la scène et du chœur, et réciproquement. C'étaient les anapestes, qui le plus souvent servaient à cet usage [3], ils semblent, en effet, un rhythme intermédiaire entre les rhythmes du chant et celui de la conversation, c'est-à-dire l'iambe.

Enfin la tragédie, qui avait commencé par un sacrifice offert par l'archonte ou le stratége de service, se terminait par un chant du chœur qui n'était pas accompagné de danses, et qui était une courte, mais véritable prière.

Ce n'est pas assez de dire que cette composition poétique est un monument d'une admirable architecture : comme l'architecture monumentale, elle fait une place et la plus belle à la sculpture, à la statuaire, au groupe animé et vivant. Elle pose ses héros, pour ainsi dire, sur le fronton glorieux de son temple, tandis que le

[1] Τὰ *ἀπολελυμένα*... Τὰ *εἰκῇ γεγραμμένα*.

[2] Les strophes du *Cid* :

Percé jusques au fond du cœur.....

et celles de *Polyeucte*

Source délicieuse en misères féconde.....

sont, avec la prophétie de Joad, les seuls débris des chants lyriques confiés aux acteurs dans notre tragédie. Ce sont de véritables *thrènes*, et, comme disaient les Latins, des *cantica*.

[3] Ainsi, après le deuxième stasimon d'*Agamemnon*, au moment de l'entrée du roi sur son char, le chœur a fini ses strophes ; un coryphée prend la parole pour saluer le prince qui arrive : ce sont des anapestes qui serviront de transition aux iambes d'Agamemnon.

Digitized by Google

chœur, remplissant le rôle inférieur et modeste de la frise qui circule au-dessous du fronton, est comme un bas-relief poétique. Quant à l'architecture elle-même, elle détermine la place, l'étendue, la proportion des parties et en compose l'unité. Ainsi la tragédie grecque, à la pureté des lignes, à la parfaite harmonie des parties, joint le mouvement, la vie, l'action, c'est-à-dire la beauté accomplie. « Jamais rien de plus beau ne s'est vu; rien de plus « beau ne se verra jamais [1]. »

[1] Hegel. — Schlegel, O. Müller, Hegel recommandent également l'étude de la sculpture antique à ceux qui veulent pénétrer la beauté de la tragédie grecque.

Digitized by Google

ÉTUDE

SUR

LES CROIX DE PIERRE DU MORBIHAN,

PAR M. L. ROSENZWEIG,

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE, MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ POLYMATHIQUE DU MORBIHAN.

Une monographie bien intéressante à faire, si elle n'est déjà faite[1], serait celle de la croix. Après avoir dit quelques mots de l'usage de la croix avant la mort du Sauveur, il faudrait, pour en donner une histoire complète, depuis qu'elle est devenue le signe du chrétien, l'envisager sous bien des points de vue. Employée tour à tour dans le plan et dans la décoration des églises, dans la signature, dans les monnaies et dans les écussons, on la voit bientôt, sous des formes variées, comme marque de distinction ou comme simple ornement, briller au cou de la femme des champs, sur la robe du moine ou sur la poitrine du soldat. Ici, elle surmonte l'asile de la prière ou de la charité; là, elle protége les monuments mêmes des anciens cultes, tombeaux, bornes ou fontaines.

Considérée comme accessoire dans la décoration des tombeaux chrétiens, la croix fournirait encore un vaste champ d'études, surtout lorsque, après avoir abandonné la forme pattée simple, elle présente, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, le dessin de la forme latine gracieusement cantonnée de cercles pleins ou évidés. Le Répertoire archéologique du Morbihan en offre plusieurs exemples assez remarquables dans les paroisses de Landaul, Plumérgat, Plœren, Saint-Avé, Saint-Gildas-de-Rhuis, Malguénac, Pluneret et Mendon.

La croix meuble, quel que soit son usage, qu'elle s'adapte à

[1] On a en effet une savante monographie de la croix dans l'ouvrage de Gretzer, *De Sancta Cruce*, Ingolstadt, 1616, in-fol. (*Note de la Commission d'impression.*)

Digitized by Google

un pied pour l'ornement de l'autel, ou à une hampe pour les processions, qu'elle porte ou non l'image du Christ, donnerait aussi matière à de volumineux travaux; sa forme, son ornementation, les contours, la disposition et le costume des figures qui s'en détachent, sont les principaux éléments qui permettent d'assigner une époque à la confection des objets de cette nature. Nous pourrions, d'après ces données, grouper approximativement les croix meubles les plus curieuses du Morbihan (voir le Répertoire) de la manière suivante :

1° XII^e^ siècle : Croix ou crucifix en cuivre, de o^m^25 de hauteur environ, bras larges et pattés, dessins gravés curvilignes, Christ à membres grêles et anguleux, couvert d'une courte jupe (Baden, canton de Vannes-Ouest).

2° XIII^e^ et XIV^e^ siècle : Croix en cuivre plaqué sur bois, de o^m^20 à o^m^25 de hauteur, traverse unique ou double également pattée, ou terminée en trèfle ou trilobe, dessins en figures, fleurons et feuillages, émaux ou pierres enchâssées. Le Christ a quelquefois les pieds cloués l'un sur l'autre, sa jupe se raccourcit (Carentoir, Sulniac, le Guerno et Montertelot).

3° XV^e^ et XVI^e^ siècle : Croix plaquées de cuivre ou d'argent, hauteur de o^m^45 à o^m^50; bras en trèfles ou trilobes aigus; ornementation en rinceaux, quatrefeuilles et flammes; figures symboliques du Christ et des Évangélistes (Questembert, la Chapelle, Malestroit, Saint-Servant, Beignon.)

4° XVII^e^ siècle : Croix d'argent, plus grandes encore, portant en relief les instruments de la Passion (Noyal-Pontivy, Saint-Géran).

Mais nous n'avons pas l'intention d'aborder une semblable monographie, qui serait au-dessus de nos forces; notre rôle est plus modeste, et, sans sortir des limites de notre département, nous nous bornerons à étudier aujourd'hui une espèce de croix que sa profusion en Bretagne peut faire considérer comme une classe de monuments particulière à ce pays; nous voulons parler des croix de pierre. Encore eussions-nous reculé devant cette étude, si l'un de nos confrères de la Société polymathique, M. Du Laurens de la Barre, que toutes les questions d'art intéressent, ne se fût mis obligeamment à notre disposition pour rehausser et

Digitized by Google

compléter par des croquis la description un peu aride de ces monuments.

Quelques mots d'abord nous semblent indispensables sur la matière même des croix. Si elles sont, en effet, taillées, pour la plupart, dans le granit, qui abonde en cette région, il importe de dire qu'à l'est du département c'est le schiste qui prédomine. Au sud-est, la lame peu épaisse de schiste fait quelquefois place à la croix de fer élégamment ciselée à jour; au nord-est, on ne rencontre guère que de grandes croix de bois dont les bras grêles sont terminés par une sorte de pomme, et sur le pied desquelles est sculptée une petite niche souvent accompagnée d'une croisette. Ces dernières croix ne doivent pas être confondues avec les hauts crucifix, également en bois, qu'on trouve dans tout le département, à l'entrée de chaque paroisse ou près de l'église, et qui sont désignées particulièrement sous le nom de *calvaires* ou *croix de mission*.

Les exceptions signalées, nous revenons à la croix de pierre (granit ou schiste), dont nous allons désormais nous occuper exclusivement.

On peut diviser les croix de pierre en deux espèces principales, la *croix funéraire* et la *croix de carrefour*. La première, ainsi que son nom l'indique, s'élève au milieu du cimetière de chaque paroisse; on la rencontre aussi fréquemment à côté des chapelles qui n'ont point, mais qui, très-probablement, ont eu autrefois leur champ des morts, comme presque toutes les chapelles du moyen âge. La croix de carrefour marque le point de jonction de deux ou de plusieurs routes; c'est devant elle que les parents et les amis se font un adieu quelquefois éternel; assez souvent, elle annonce le voisinage d'une chapelle, où conduit un des chemins qui se présentent.

Outre ces deux espèces, on pourrait en établir une troisième dont les exemples sont assez nombreux dans notre pays, et qui offrira peut-être aux curieux plus d'intérêt encore que les précédentes; c'est la *croix isolée*, qu'on aperçoit, tantôt sur le rivage de la mer, où le marin l'invoque au départ et lui sourit au retour, tantôt sur le bord du chemin, tantôt au milieu d'une lande. Ces

Digitized by Google

sortes de croix portent généralement chacune un nom particulier; chacune a sa légende spéciale chargée de perpétuer le souvenir, soit d'un sinistre, soit d'une bataille, comme celle qui marque le lieu du célèbre combat des Trente entre Ploërmel et Josselin, soit d'un crime, comme celle qu'on voit à la porte de Vannes, à l'endroit du meurtre de sainte Triphine par le prince Comorre, son époux. Quelquefois, à l'appui de la légende, la pierre elle-même porte un instrument figuré qui rappelle le fait auquel est attribuée son érection; ici, par exemple, c'est un marteau; ailleurs, c'est un couteau, une épée, une arme quelconque; nous reviendrons sur ce chapitre. Si le paysan breton, dont la foi vive s'allie souvent à de singulières superstitions, ne manque jamais de se découvrir devant le signe du Rédempteur, ce n'est qu'en tremblant qu'il passe, le soir, à côté de la croix légendaire, quand il ne peut l'éviter; car elle est, à cette heure, hantée par tous les fantômes de son imagination, surtout lorsque, au retour des *pardons*, il rapporte au logis, cas trop fréquent, hélas! quelques écus de moins et plusieurs *bolées* de cidre de plus.

Sous un autre point de vue, les croix de pierre, quel que soit le lieu de leur érection, peuvent se diviser encore en deux catégories, la *croix proprement dite*, celle dont le pied est planté dans le sol même ou sur une base ordinaire peu élevée, et le *calvaire*, non pas la croix de mission dont nous parlions plus haut, et qui est moderne, mais la croix de pierre portée sur un large socle servant, au besoin, de table d'autel; et exhaussé lui-même par plusieurs degrés. Ces calvaires, dont l'usage ne remonte qu'au xv^{e} siècle, sont généralement chargés, tant au pied qu'au sommet, de sculptures en bas ou en haut-relief; la Bretagne offre de remarquables monuments de ce genre.

Citons encore, mais comme rareté, le cas de deux croix réunies sur une même base, et que, pour cette raison, nous appellerons *croix jumelles*. Nous en connaissons dans le Morbihan quelques exemples (Elven, Saint-Avé, etc.), mais nous n'avons pu découvrir le motif de cette disposition particulière.

Nous aborderons maintenant le côté le plus intéressant, et aussi le plus difficile, de cette étude, en essayant de grouper par épo-

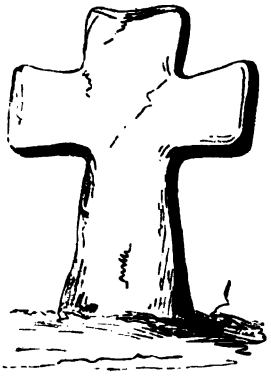
Digitized by Google

ques les nombreuses croix de pierre que nous avons observées dans le département.

Mettons d'abord à part la croix de forme ordinaire, simple et régulièrement taillée; car elle est, pensons-nous, de toutes les époques, bien qu'elle puisse être rapportée plus spécialement aux deux derniers siècles. Dès lors, nous établirons nos divisions de la manière suivante :

Notre première série comprendra toutes les croix antérieures au xv[e] siècle, que nous nommerons *croix latines pattées*, et, malgré son étendue, il ne nous semble pas possible de la subdiviser, car les monuments que nous y faisons rentrer présentent tous à peu près le même cachet, et ne se distinguent entre eux que par le plus ou moins de grossièreté dans la forme; contours irréguliers, bras larges et pattés, hauteur variable, mais atteignant le plus souvent deux, et même trois mètres, grande épaisseur (croix

Fig. 1.

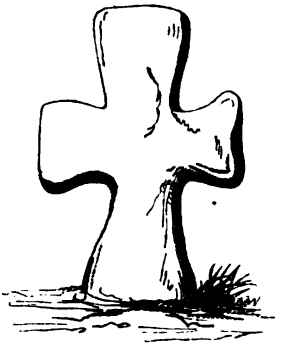


dite de *la Brassée*, en Guillac, parce qu'on peut à peine en entourer le pied de ses deux bras), point de base, point de sculptures, quelquefois cependant une autre croix gravée, en creux ou en relief, au centre (Séglien, Carnac). La plus curieuse, et probablement la plus ancienne que nous connaissions de ces croix primitives, est celle de Créviac, en Limerzel, qu'il ne faudrait pas négliger dans l'étude de nos voies romaines. D'après la description qui précède, nous ferions donc rentrer dans cette première série les croix signalées, dans notre Répertoire, à Limerzel (fig. 1), Ples-

Digitized by Google

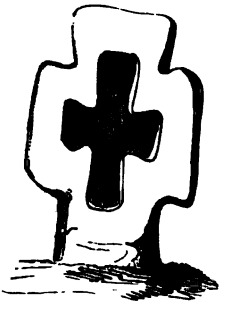
cop (fig. 2), Séglien et Carnac (fig. 3 et 4), la Croix-Helléan, Guillac (deux), Helléan, Loyat, Mauron, Plumelec (deux), Lauzach, Monterblanc, Pluherlin, Quéven et Plœmeur (fig. 5).

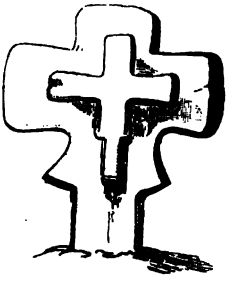
Fig. 2.



Dans une deuxième série, nous mettrons les *croix à personnages en bas-relief,* tant du XV^e^ que du XVI^e^ siècle. Il est nécessaire de faire remarquer ici que cette division des croix par siècles ne saurait être absolue; telle croix, par exemple, que nous rangeons parmi celles du XV^e^ siècle, peut très-bien appartenir aux der-

Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.





nières années du XIV^e^ ou aux premières du XVI^e^; ce qu'il nous importe surtout d'établir, c'est l'ordre dans lequel les différents types semblent se succéder.

Pour les croix du XV^e^ siècle, et pour un grand nombre de celles du XVI^e^, les éléments de classification abondent. Composé

Digitized by Google

de trois parties bien distinctes, base, fût et sommet, le monument porte sa date, pour ainsi dire, écrite sur chacune d'elles. Le fût, quadrangulaire, cylindrique ou polygonal, écoté à une époque moderne, surmonté d'une torsade ou de têtes d'angelots, offre quelquefois des rinceaux et même des personnages, le plus souvent les quatre Évangélistes, sculptés sous de petits pignons au-dessus de la base (Vannes, Pleucadeuc). Mais c'est surtout à la base et au sommet que les figures viennent se grouper. Le sommet, dont la forme s'écarte beaucoup de celle des croix latines, présente invariablement sur une de ses faces la scène suprême du Calvaire, le Christ expirant entre sa divine mère et saint Jean, son disciple bien-aimé. Le Christ n'apparaît seul qu'à une date bien postérieure, et les essais de ce genre que nous connaissons ne sont pas heureux. L'autre face est occupée par la Descente de croix ou l'Ensevelissement, ou encore par la figure de Jésus assis et couronné; le plus souvent, c'est la sainte Vierge soutenant sur ses genoux le corps inanimé du Sauveur, ce qu'on appelle communément *une Pitié*, ou sur ses bras le Fils enfant; parfois, comme accessoire, un saint Christophe, un saint André, un saint Laurent, ou quelque autre, suivant le vocable de la chapelle voisine; des anges en prière garnissent les côtés, dont les angles sont, en outre, masqués par de légères colonnettes. Sur les différentes faces de la base carrée ou hexagonale, bordée de même de colonnettes engagées, se déroulent les principaux traits de la vie et surtout de la Passion de Notre-Seigneur, la Cène, la Flagellation, la Mise au tombeau, etc. ailleurs, c'est l'Annonciation (Saint-Avé), ou quelque scène empruntée à la vie des saints; c'est le triomphe de la foi, ou peut-être la descente de Jésus-Christ aux enfers, figurés par un monstre dans la gueule béante duquel s'enfonce le pied de la croix (Pleucadeuc, Questembert, Saint-Nolff).

Ces bas-reliefs, généralement sculptés par des ouvriers inhabiles, dans un granit peu propre à ce genre de travail, fort endommagés d'ailleurs par les siècles, et quelquefois par la main de l'homme, ne sauraient être considérés comme un puissant auxiliaire dans la classification des croix par époques, et l'on se-

Digitized by Google

rait souvent fort embarrassé pour se prononcer entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, si d'autres termes de comparaison ne nous venaient en aide. L'ornementation, par exemple, fournit des données plus positives; la forme des arceaux qui décorent les bordures, l'architecture des chapiteaux qui surmontent les colonnettes ou le fût même de la croix, ne doivent pas être négligés. Il est bon aussi d'observer la nature des caractères employés dans les devises qui accompagnent fréquemment les bas-reliefs, dans les inscriptions, non moins fréquentes, du pied ou du socle, où l'on trouve d'ordinaire le nom du personnage qui a érigé le monument. Si c'est un prêtre, le nom est précédé ou suivi d'un calice; d'un écusson, si c'est un gentilhomme. Il n'est pas rare, enfin, de voir ces inscriptions relater la date même que l'on cherchait, et cette notion est encore le guide le plus sûr et le meilleur contrôle dans l'étude qui nous occupe en ce moment.

A défaut de date gravée sur la pierre ou fournie par des documents écrits, à défaut de sculptures suffisantes dans un grand nombre de cas, nous avons tenté d'établir notre classification des croix sur un élément essentiel et permanent dont nous n'avons pas encore parlé, sur la configuration même du sommet.

Fig. 6.

Fig. 7.

D'après cette méthode, nous rapporterons au XV^e^ siècle les croix dont le sommet affecte la forme polygonale, soit que le polygone ait cinq côtés et rappelle les mitres de cette époque, comme la croix de Loyat, datée de 1428 (fig. 6); soit qu'il ait six côtés, comme une des croix de Saint-Avé, bourg d'en bas (fig. 7), ou

Digitized by Google

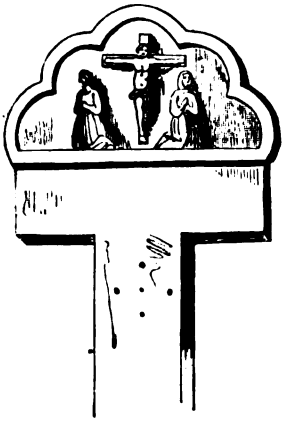
qu'il soit simplement carré, de manière à faire avec le pied une véritable croix en *tau*, comme celle de Castric, en Saint-Avé, datée de 1476 (fig. 8). Nous attribuerons encore au xv^e^ siècle

Fig. 8.

les croix dont le sommet présente la forme d'un quatre-feuille (fig. 9; voir Saint-Avé, Saint-Marc en Pleucadeuc, Bignan, Saint-Servant, Larré, Caden et Vannes), ou, enfin, la forme d'un *tau* surmonté d'un demi-cercle polylobé (croix de Glénac, fig. 10).

Fig. 9.

Fig. 10.



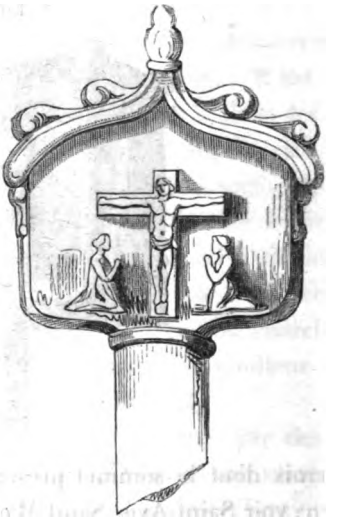
Nous considérerons comme étant communes au xv^e^ et au xvi^e^ siècle, toujours dans la même série, les croix au sommet

Digitized by Google

carré surmonté d'un trilobe et d'un petit pignon orné de chou et de crochets (fig. 11; voir à la Trinité-Porhöet, Elven, les Fou-

Fig. 11.

Fig. 12.



gerets, Limerzel (deux), Pleucadeuc (deux), Questembert (deux), Saint-Avé (deux), Séné, Noyal-Pontivy (socle daté de 1424),

Fig. 13.

Rémungol, Saint-Caradec-Trégomel, Saint-Gonnery, Brech, Pluneret et Pluvigner). Quelquefois le trilobe et le pignon sont à

Digitized by Google

jour; à Saint-Fiacre, en Pluneret, la croix est complétement évidée entre le Christ assis et les personnages qui bordent les côtés.

Au XVI^e^ siècle appartiendront plus particulièrement les croix à sommet carré dans lesquelles le pignon est remplacé par une accolade également ornée de crosses (fig. 12; Ploërmel, Bohal, Rochefort, Saint-Nolff (deux, dont une porte sur le socle la date de 1587), Sulniac, le Rohic en Vannes). Il ne faut pas oublier qu'en Bretagne cette sorte d'arc annonce généralement le XVI^e^ siècle, comme le quarte-feuille indique le XV^e^. Parfois l'accolade surmonte une croix de forme ordinaire (fig. 13; Réguiny, Taupont).

Ainsi que nous venons de le voir, cette série des croix à bas-reliefs renferme de nombreux exemples, et ils ont été encore fréquemment imités dans les siècles postérieurs, de manière à rendre souvent difficile la distinction des époques.

Mais nous n'avons pas fini avec le XVI^e^ siècle, car les croix y abondent, comme les chapelles, et nous y avons relevé plusieurs autres types employés simultanément et que nous continuerons de grouper d'après la physionomie générale du sommet, sans établir entre eux aucun ordre de dates.

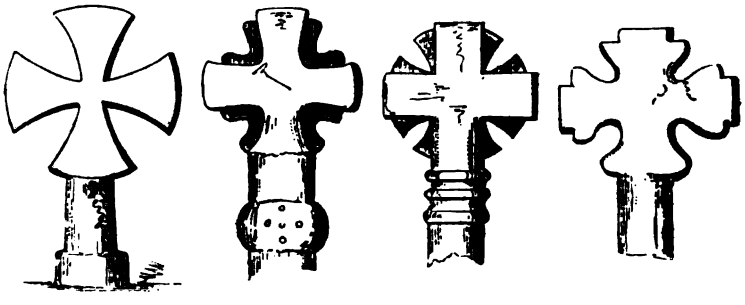
Si notre deuxième série se distingue de la première par des modifications radicales, la ligne de démarcation ne sera pas moins absolue entre la deuxième et les suivantes. Ici, en effet, disparition nouvelle des personnages résultant des changements apportés à la configuration du sommet, et particulièrement de l'emploi du schiste dans l'est du département. Les sculptures sont quelquefois remplacées par un petit dessin au trait, une croisette à l'intersection des bras, souvenir de la croix primitive, par exception une figure, le plus souvent cinq trous, chargés de rappeler les cinq plaies de Notre-Seigneur. Ces trous, placés au centre ou un peu au-dessous, isolés ou renfermés dans une circonférence ou dans une croisette, devraient être, si nous en comprenons bien la destination, constamment rangés 2, 1, 2, et cependant ils sont, dans un très-grand nombre de cas, placés 1, 3, 1, sans doute parce qu'ayant perdu le sens de ce symbole l'ouvrier trouvait

Digitized by Google

plus naturelle la disposition en croix. De nos jours encore, ce signe a donné lieu à d'étranges méprises, comme nous le verrons bientôt.

Quant aux autres parties de la croix, elles se simplifient en même temps que le sommet; plus de sculptures, plus d'inscriptions ni de dates à la base, souvent même, absence totale de base. Dès lors, c'est dans la coupe du sommet que réside tout le travail; c'est là seulement que se révèle le talent du sculpteur, l'abondance des bas-reliefs, dont la profusion fatigue quelquefois, fait place à une simplicité pleine de grâce et de bon goût. Ce jugement s'applique surtout au genre de croix dont nous composerons notre troisième série, sous le nom de *croix grecques pattées*.

Fig. 14. Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17.



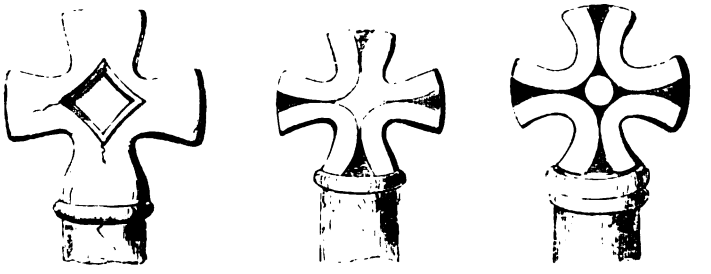
Autant la croix latine était grossière et presque brute, autant la croix grecque est achevée et régulière dans sa forme; toujours inscriptibles dans une circonférence, les bras s'arrondissent aux aisselles en présentant les contours les plus élégants et les plus variés (voir Monterrein, fig. 14; Saint-Laurent, fig. 15 et 16; Caro, Monterrein, Saint-Nicolas-du-Tertre, Malansac, Meucon, Peillac, Tréal (deux) et Plaudren, fig. 17). Ce genre, particulier à l'est du département, a été, comme il le méritait, imité aussi au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, et il l'est encore de nos jours avec succès.

Une espèce de croix qui se rapproche beaucoup de la précédente, et dont nous ferons notre quatrième série, est celle des

Digitized by Google

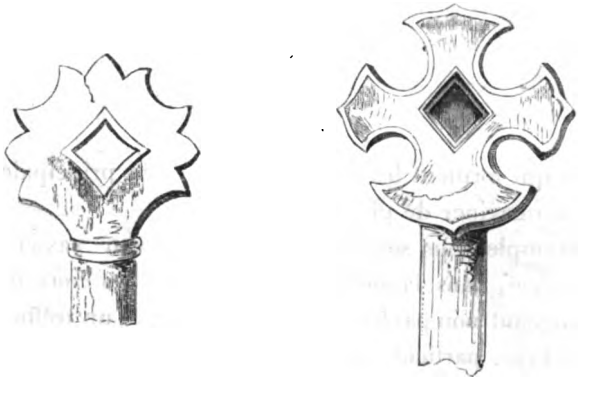
croix percées, distinguées, comme leur nom l'indique, par le trou, complétement évidé à jour ou simulé sur les deux faces, et qui occupe le point d'intersection des bras. Ce trou, creusé en cercle et plus souvent en losange modelé sur le galbe extérieur, donne

Fig. 18. Fig. 19. Fig. 20.



au monument un aspect assez original. La croix est grecque encore, mais les bras changent quelquefois la forme pattée contre la forme florencée ou ancrée, qui n'en est, du reste, qu'une variante. (Voir Pluneret, fig. 18; Guéhenno et Camoël, fig. 19;

Fig. 21. Fig. 22.



Guéhenno, fig. 20; Grandchamp et Persquen, fig. 21; Plœmel, fig. 22.)

Parmi les croix percées, nous mentionnerons aussi deux croix qui s'éloignent néanmoins par leur physionomie de celles que nous venons de signaler. L'une d'elles est simple; c'est une

Digitized by Google

pierre bordée par huit arcs égaux et rentrants, et percée à jour d'un quarte-feuille en son milieu (Théhillac, fig. 23). L'autre, au contraire, est un exemple remarquable du bel effet qu'on peut obtenir avec la pierre sans le secours des bas-reliefs. Haute de plus de trois mètres au-dessus du socle, la croix de Plougoumelen (fig. 24), autrefois d'un seul morceau, mais mutilée depuis quelques années, offre au centre un cercle divisé par une croix grecque en quatre parties égales, dont chacune est percée d'un trèfle à jour; du cercle se dégagent, tant au sommet que sur les côtés, de petites croix géminées dont les bras sont terminés en

Fig. 23.

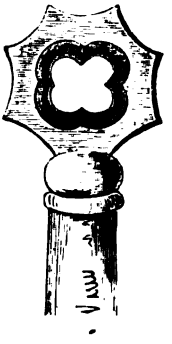
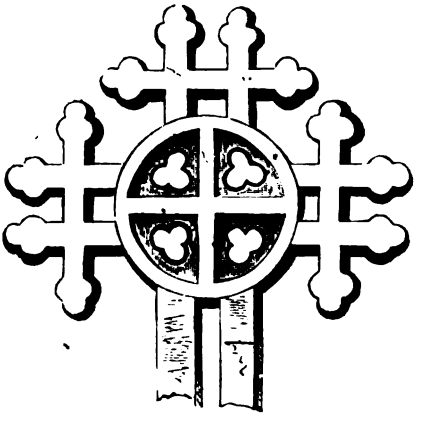


Fig. 24.



trèfles et qui forment les traverses de la croix principale. On ne peut rien imaginer de plus gracieux.

Cet exemple nous servira de transition pour passer à la cinquième série, dans laquelle nous rangerons les *croix tréflées*, ce nom désignant non pas les croix qui présentent un trèfle à l'extrémité des bras, particularité que, dans les monuments en pierre, nous n'avons remarquée qu'à celui de Plougoumelen, mais bien celles dont le sommet, dans son ensemble, affecte cette forme, et dont les variétés ne reposent guère que sur le plus ou moins de longueur des bras, sur l'élargissement plus ou moins considérable du pied à la base. Ces croix, généralement taillées dans une lame de schiste, sont, comme celles de la troisième série,

Digitized by Google

exclusivement répandues à l'est du département (Carentoir, fig. 25; Monteneuf et Caro, fig. 26, 27 et 28); cette dernière commune en possède un grand nombre. Nous connaissons, dans

Fig. 25.

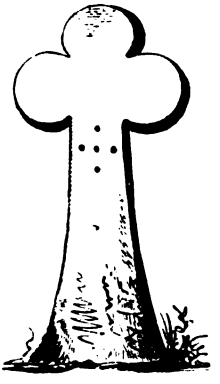


Fig. 26.

le Morbihan, un cas de l'emploi de la croix tréflée dans le plan des églises; c'est à la chapelle Saint-Philibert en Gourin.

Nous nous rapprocherons enfin du XVII[e] siècle avec la sixième

Fig. 27.

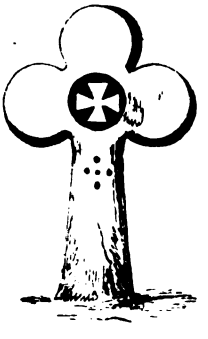


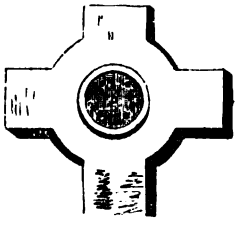
Fig. 28.

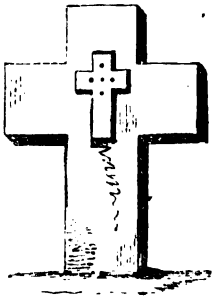
série, réservée aux *croix ordinaires gravées*. De forme latine régulière, ces croix portent, en effet, soit à l'intersection des bras, soit sur le pied, soit sur le socle qui les supporte, un ou plusieurs objets gravés, en creux ou en relief, avec date ou inscrip-

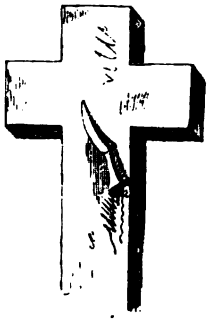
Digitized by Google

tion, quoique rares encore. Outre les cinq trous dont nous avons déjà parlé, enfermés dans une circonférence ou dans une croix (Caden, fig. 29 et 30), on y trouve d'autres figures dont nous ne parvenons pas toujours à découvrir le sens; tantôt c'est une fleur de lis, à côté d'un instrument qui peut représenter une paire de ciseaux (Baud); tantôt c'est une sorte de roue (Moustoirac), un cœur (Questembert), un croissant et un flambeau (Marzan). Mais le plus ordinairement ce sont, ainsi que nous l'avons dit plus haut, des armes qu'on y remarque, et c'est à ces croix spécialement que la tradition a attaché des noms particuliers et des légendes plus ou moins rapprochées de la vérité historique. Nous avons signalé déjà la croix du Bondon, près Vannes, avec son

Fig. 29. Fig. 30. Fig. 31.







marteau et le souvenir qu'il rappelle. Une croix de la commune de Guégon (fig. 31) porte un couteau sculpté en relief, et la présence de cet objet annonce, suivant les uns, que le monument a été élevé par un boucher; suivant les autres, que ce lieu a été témoin d'un crime. Les mêmes traditions entourent une croix de Caro désignée précisément sous le nom de *Croix-Boucher,* et sur laquelle sont figurés, dans une espèce d'écusson, un couteau et une pierre à aiguiser; mais nous avons rangé cette dernière croix, à cause de sa forme, dans la cinquième série.

C'est surtout à Questembert et aux environs que ce genre de croix est commun; nous avons mentionné, dans notre Répertoire, la croix *rochue,* qui présente en relief une sorte de lance fleurde-

Digitized by Google

lisée, probablement la sainte lance (fig. 32); la croix du *Pont-Prières*, sculptée de même; la croix *Tuint*, chargée de deux croisettes et d'une auréole de cinq perles ou têtes de clous dans lesquelles nous voyons encore un souvenir des plaies de Jésus-Christ; on considère généralement dans le pays ces objets comme des armes, et le mot *tuint* ne serait autre que le verbe *tua*, mal prononcé. Ajoutons la croix du *Pont-à-la-Poële*, qui offre des sculptures analogues aux précédentes, et disposées de telle sorte sur la face principale qu'on y a voulu voir le dessin d'une poêle à frire; de là son nom. Suivant la tradition, ces différentes croix auraient été érigées en commémoration de la victoire remportée dans ce pays, au IX^e^ siècle, par Alain, duc de Bretagne, contre les

Fig. 32.

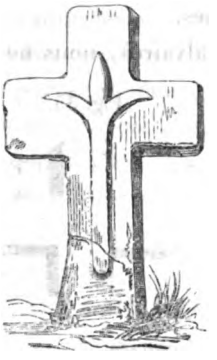
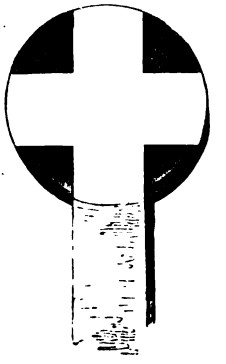


Fig. 33.



Normands; elles marqueraient divers épisodes de la bataille, épisodes reposant uniquement sur l'interprétation plus ou moins bizarre des sculptures qui couvrent ces monuments et des noms qui leur ont été assignés.

Il ne nous reste, pour achever cette revue des croix de pierre du Morbihan, qu'à mentionner quelques cas isolés de croix du XVI^e^ siècle, assez distinctes par leurs caractères de celles que nous avons étudiées jusqu'ici pour ne pouvoir être classées dans l'une ou l'autre des séries précédentes. Citons, par exemple, une croix de Saint-Avé (fig. 33), dont les bras, de forme ordinaire, sont inscrits dans un cercle plein; la croix ondulée ou recroisetée de

Digitized by Google

Ruffiac (fig. 34); la croix de Péaule (fig. 35), à deux traverses d'égale longueur, haute de quatre mètres environ au-dessus du socle, datée de 1542, avec écussons et inscriptions, celle-ci entre autres :

A MES AFFAIRES DIEV Y SOIT.

Citons encore, près de la chapelle de Sainte-Suzanne, en Sérent, un calvaire de la fin de la Renaissance, composé d'une grande croix flanquée de quatre colonnettes, avec écussons sur le devant de l'autel; dans le cimetière du Guerno, un calvaire, ou plutôt une colonne de granit surmontée d'un crucifix, colonne de cinq mètres de hauteur, sans y comprendre le socle, qui est lui-même assez élevé, à fût cannelé, à chapiteau formé de quatre faces concaves avec volutes et feuilles de refend, à base ornée de pilastres, fleurons, losanges et couronnes.

Et, puisque nous en sommes aux calvaires, nous ne pouvons

Fig. 34.

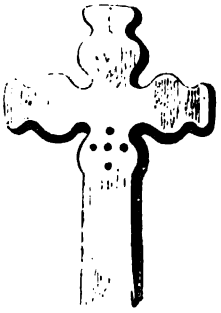
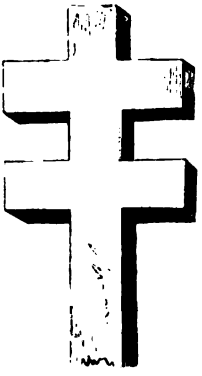


Fig. 35.



mieux terminer cette étude qu'en disant quelques mots de deux ou trois monuments de ce genre que possède notre département, bien moins riche sous ce rapport que le Finistère, et dont nous composerons une septième et dernière série, sous le titre de *croix à personnages en haut-relief*. Nous voulons parler, ainsi que l'indique suffisamment cette dénomination, des croix ou calvaires dont les personnages, souvent aussi nombreux que ceux

Digitized by Google

qui décorent les monuments de notre deuxième série, ressortent entièrement du bloc principal dans lequel sont taillées la base ou les traverses. Nous en connaissons trois exemples dans le Morbihan, à Locqueltas en Plaudren, à Quéven et à Guéhenno. Dans les deux premiers, les personnages sont fixés sur les bras de la croix. A Quéven, les statuettes, au nombre de seize, parmi lesquelles le Christ et la sainte Vierge, sont adossées deux à deux sur une double traverse. Mais le calvaire le plus remarquable est celui de Guéhenno, qui mériterait une monographie spéciale, et dont nous ne pouvons donner ici qu'une courte description, en négligeant les détails [1].

Restauré avec intelligence, il y a quelques années, par M. Jacquot, recteur de la paroisse, avec l'aide de la Société polymathique du Morbihan, ce calvaire se compose de trois croix portées sur deux socles superposés, assis eux-mêmes sur un gradin, les socles chargés de bas-reliefs sur les côtés et de personnages en ronde bosse à la partie supérieure, le tout en granit; hauteur totale 9m60; tige de la croix principale, monolithe de 3m66. Sur cette croix sont sculptés, en commençant par le sommet, le Christ sous deux figures différentes, avec la Vierge et saint Jean à ses pieds; au-dessous, un personnage couronné, à demi couché, qui peut rappeler la synagogue endormie ou pleurant; au-dessous encore, une Pitié. Aux autres croix sont attachés les deux larrons. Sur la plate-forme du socle supérieur, un groupe représente Jésus portant sa croix entre des soldats, dont l'un est à cheval, et sainte Véronique; aux angles sont les quatre Évangélistes. Sur les côtés du même socle sont sculptés en bas-relief : la Prière au jardin des Oliviers, la Flagellation, le Couronnement d'épines et l'Ensevelissement; sur le devant du socle inférieur, la Descente aux limbes. A la corniche des socles, on voit des figures de démons, du feuillage et cette inscription gothique :

J·Guillaume·a·fait·ceste·croux·de·p·les·processes·1550·

[1] Il y en a une lithogaphie, due au crayon de M. Klein, qui a été publiée à Vannes.

Digitized by Google

Enfin, autour du monument se dressent les statues des quatre grands Prophètes. L'ensemble est du plus bel effet, et nous sommes heureux de pouvoir signaler aux amis de l'art les noms de Guillouic et de l'abbé Jacquot.

Digitized by Google

TABLE DES MÉMOIRES

CONTENUS

DANS CE VOLUME.

Pages.

Note sur les silex taillés d'Abbeville, par M. Olivier, ingénieur en chef, vice-président de la Société des antiquaires de Normandie..... 1

Note sur des fragments de vases et d'os humains trouvés à Villepart en 1863, par M. Boutiot, membre de la Société académique de l'Aube..... 5

De l'art gaulois, par M. E. Hucher, correspondant du ministère, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe..... 9

Observations sur les monuments d'antiquité trouvés à Melun en février 1864, par M. Eugène Grésy, correspondant du ministère, membre de la Société impériale des antiquaires de France..... 15

Ruines du théâtre romain de Rusicade (Philippeville), par M. Joseph Roger, architecte, conservateur du musée archéologique de Philippeville, membre de la Société des antiquaires de Normandie..... 31

Notice sur quelques antiquités situées dans le canton de Nangis (Seine-et-Marne), par M. le comte de Pontécoulant, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de Meaux, président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne..... 35

Notice sur le pagus Mauripensis, par M. H. d'Arbois de Jubainville, correspondant du ministère, membre de la Société académique de l'Aube..... 49

Notice sur les limites territoriales dans le département de l'Aube, par M. Boutiot, membre de la Société académique de l'Aube..... 55

Topographie ancienne des côtes du Cotentin, par M. L. Quénault, membre de la Société des antiquaires de Normandie..... 67

Notice historique et archéologique sur le monastère et l'église de Sainte-Engrace-du-Port, au pays de Soule, par M. Hippolyte Durand, correspondant du ministère..... 81

Digitized by Google

Pages.

Notice sur une chasuble du XII^e siècle, par M. S. PRIOUX, correspondant du ministère..... 91

Notice sur les bas-reliefs de l'église Saint-Jean-au-Marché de Troyes, par M. LEBRUN-DALBANE, membre de la Société académique de l'Aube.... 99

Notice sur un globe terrestre provenant de la succession de Titon Du Tillet, et appartenant à M. Le Provost de Launay, préfet du Calvados, par M. EUGÈNE CHATEL, archiviste du Calvados, secrétaire de la Société des antiquaires de Normandie..... 161

Etude sur la Passion de saint Adrien et de sainte Natalie, manuscrit du XV^e siècle, par M. l'abbé CH. DEHAISNES, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai, bibliothécaire archiviste de la même ville..... 171

Notice sur les découvertes les plus récentes faites dans Toulouse et aux environs, par divers membres de la Société archéologique du midi de la France, par M. le vicomte DE LA PASSE, secrétaire général de cette société..... 181

Notice archéologique sur le département du Finistère, par M. CH. FIERVILLE, régent de philosophie au collége de Quimper, membre de la Société des antiquaires de Normandie, secrétaire de la Commission archéologique du Finistère..... 189

Considérations sur la rénovation des différents styles de l'architecture du moyen âge, par M. E. DE LA QUERRIÈRE, membre de l'Académie impériale des belles-lettres et arts de Rouen..... 201

Quelques aperçus sur la comédie dorienne à Syracuse, par M. CH. BENOIT, doyen de la Faculté des lettres de Nancy, membre de l'Académie de Stanislas..... 209

Des formes diverses du chœur dans la tragédie grecque, par M. ED. CHAIGNET, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Poitiers. 223

Étude sur les croix de pierre du Morbihan, par M. L. ROSENZWEIG, correspondant du ministère, membre de la Société polymathique du Morbihan..... 261

Digitized by Google

TABLE DES PLANCHES.

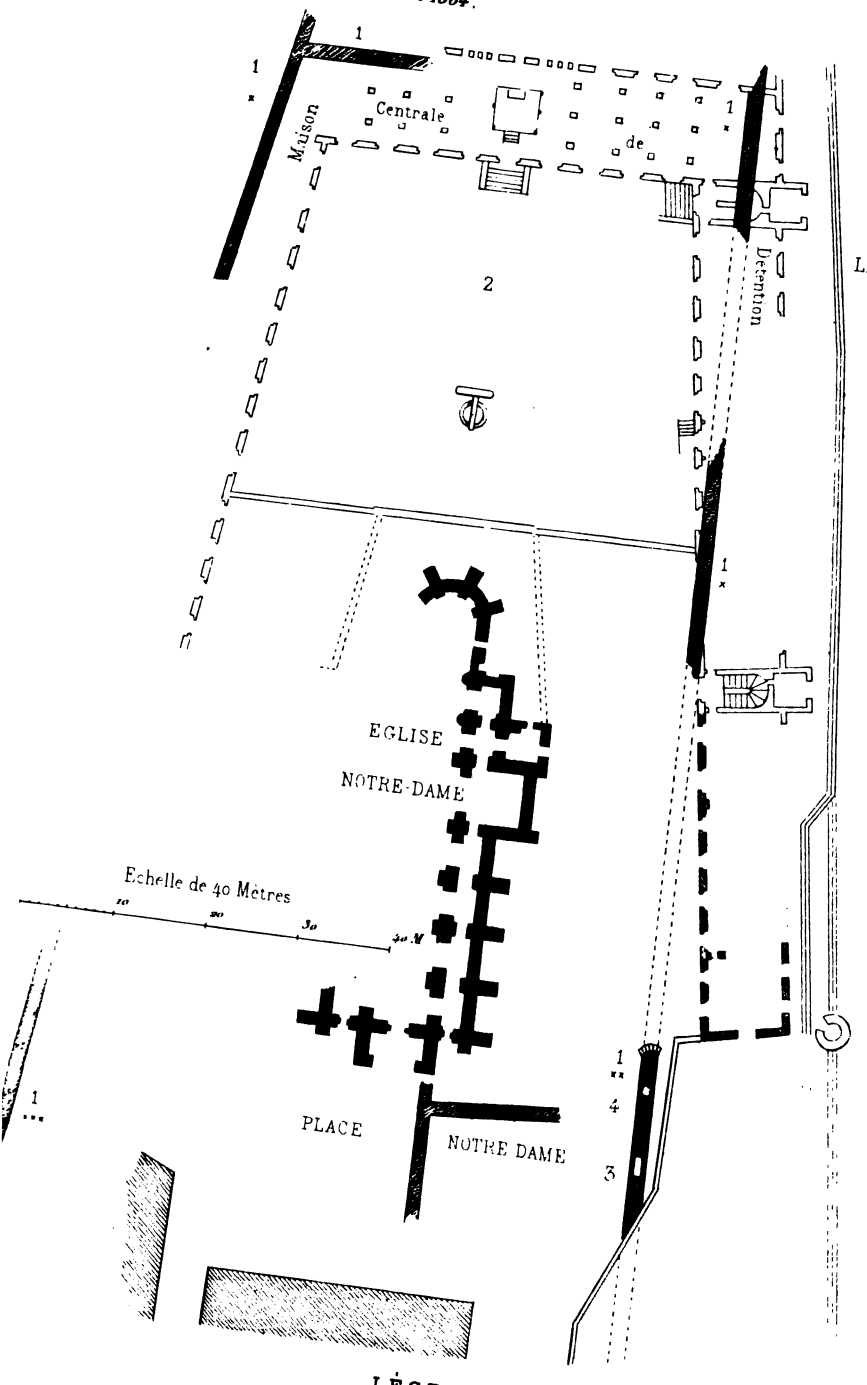
I.	Plan des fouilles faites à Melun en février 1864.
II.	Antiquités découvertes à Melun en 1812.
III.	Théâtre romain de Rusicade (Philippeville).
IV.	Plan du village et des ruines romaines de Châteaubleau.
IV *bis*.	Théâtre romain de Châteaubleau.
V.	Carte du pagus Mauripensis.
VI.	Carte ancienne du Cotentin.
VII.	Plan de l'église de Sainte-Engrace-du-Port.
VIII.	Retable de l'église de Sainte-Engrace-du-Port.
IX, X et XI.	Bas-reliefs de l'église de Saint-Jean-au-Marché de Troyes.

Digitized by Google

Digitized by Google

PL. 1.

PLAN
des
FOUILLES
sur
LA PLACE NOTRE-DAME
de
MELUN



LÉGENDE

1. Enceinte Mérovingienne découverte { * en 1812 & 1820 ** en Février 1864 *** en Août 1864
2. La Courtille ou Cimetière des premiers Chrétiens
3. Inscription à Mercure
4. Cippe à trois faces, représentant Junon.

Imprimerie Impériale

Digitized by Google

Digitized by Google

L. Dardel. *Imprimerie Impériale.*

MERCURE

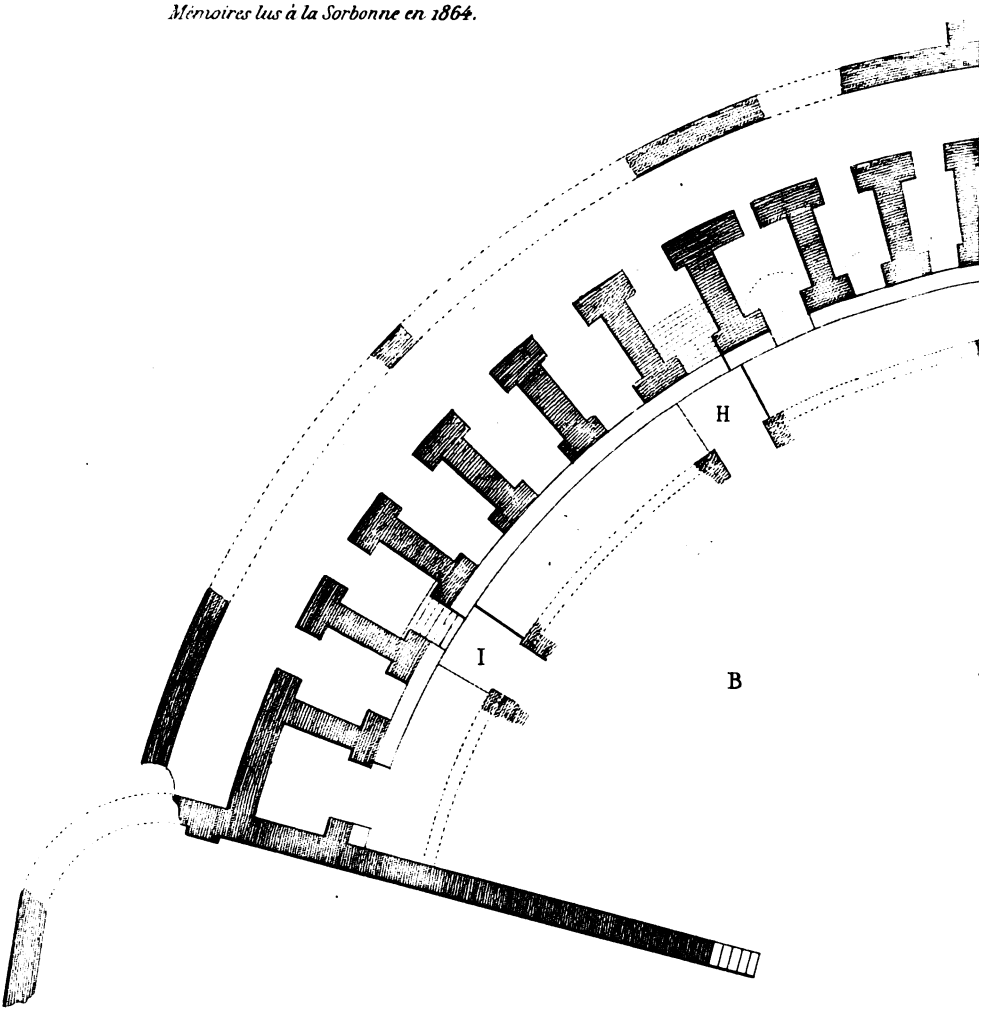
DÉCOUVERT À MELUN EN 1812

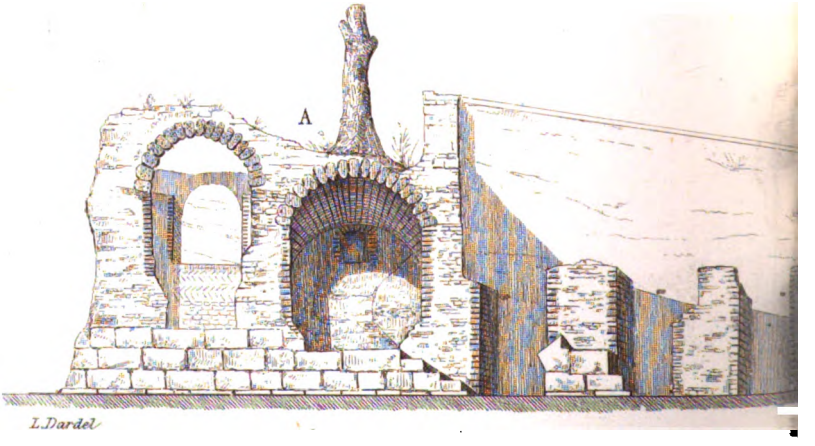
(Dessin tiré des Archives de l'Académie des Inscript.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google





THÉÂTRE R

Digitized by Google

Fig. 1.

; 2

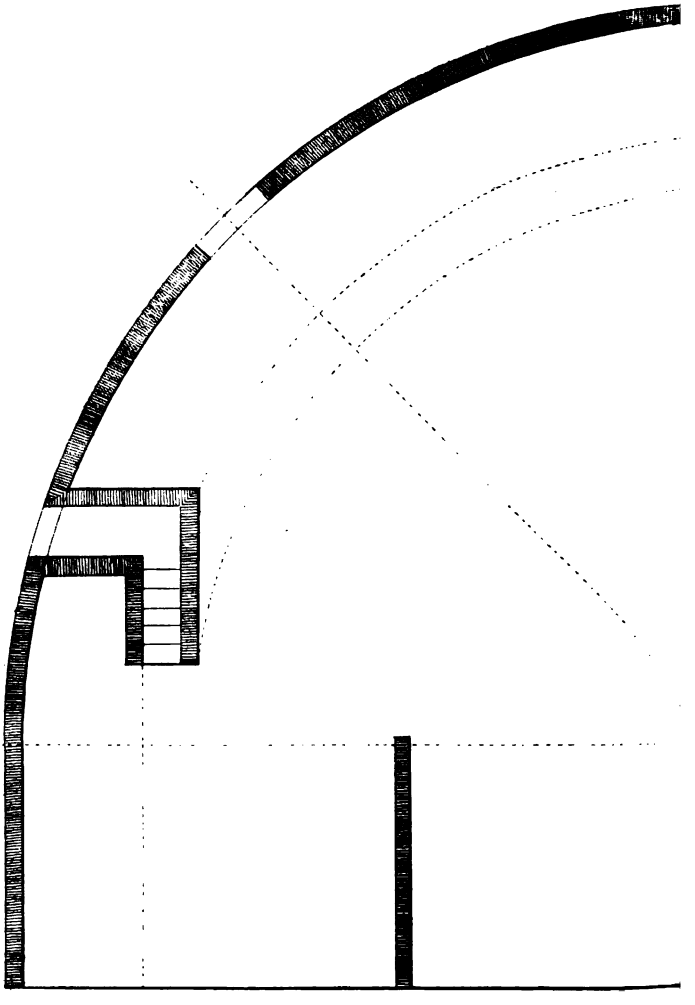
Imprimerie Impériale

DE PHILIPPEVILLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

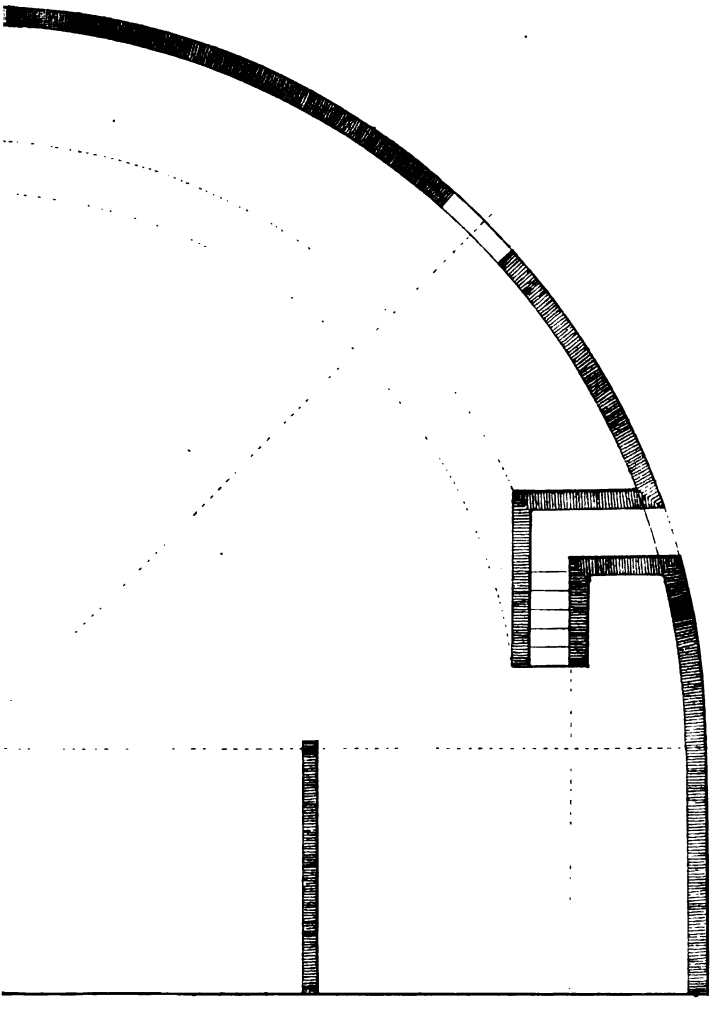
Digitized by Google



L. Dardel

THÉÂTRE D

(Département de Seine-et-



Imprimerie Impériale.

'EAUBLEAU.

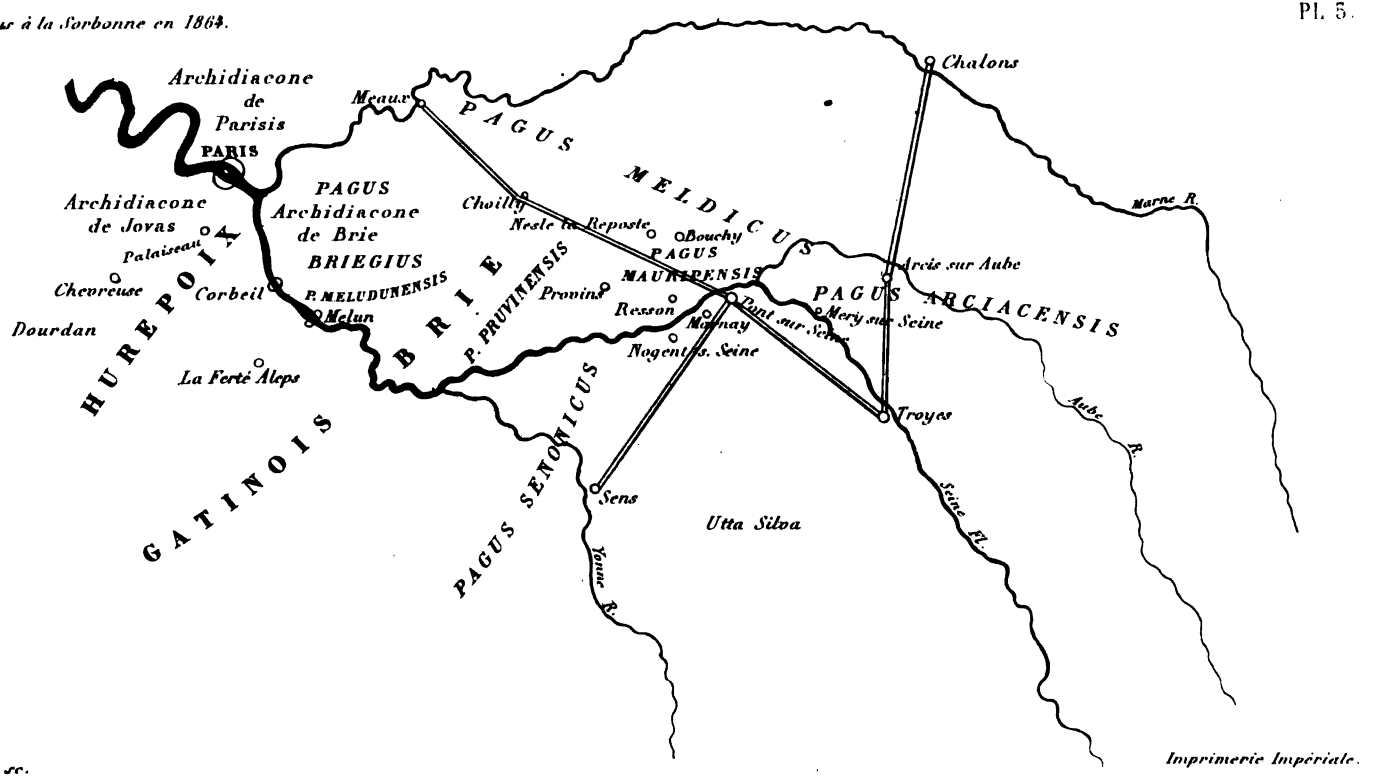
rondissement de Provins.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



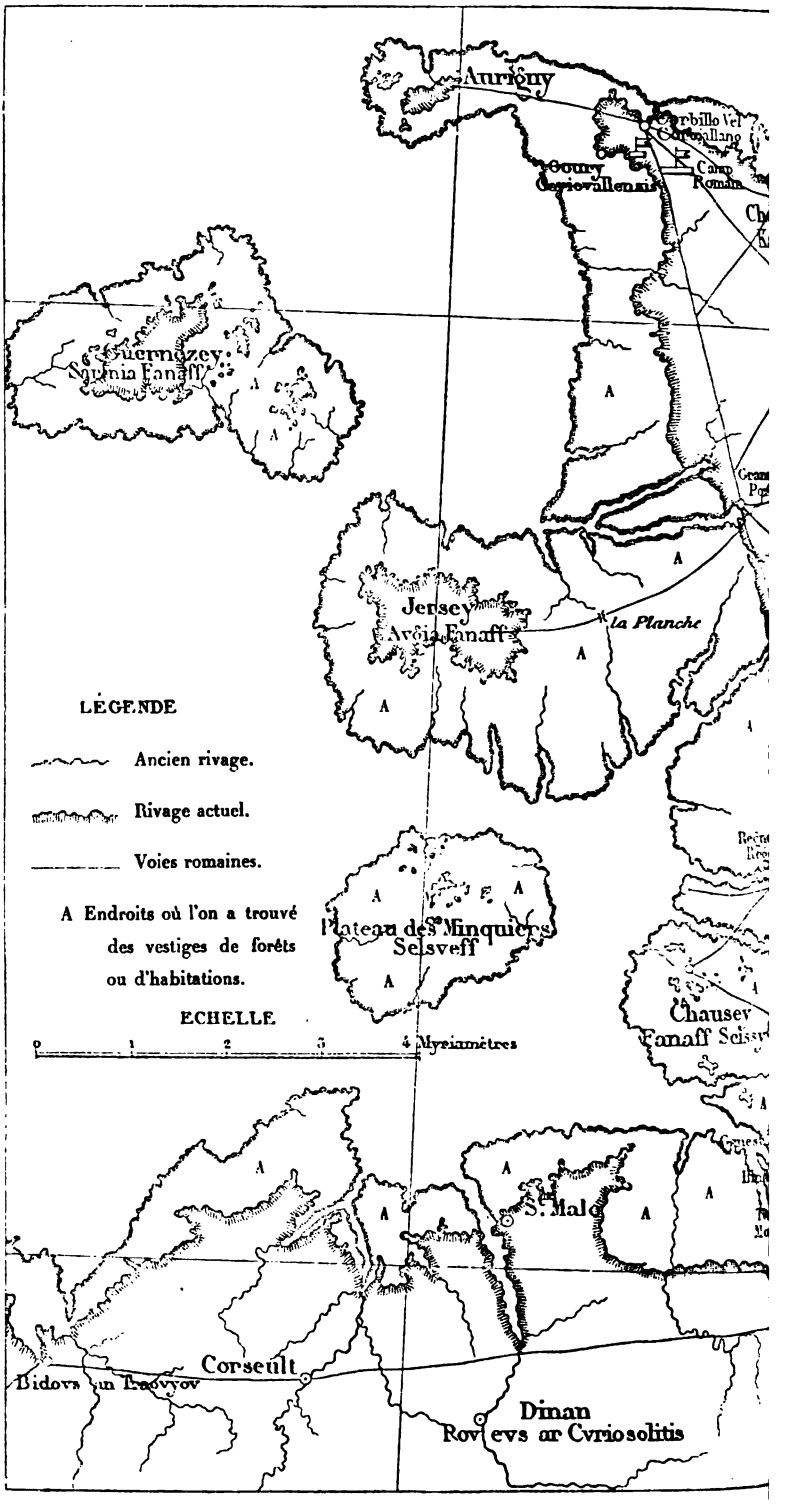
L. Dardel, sc.

Imprimerie Impériale.

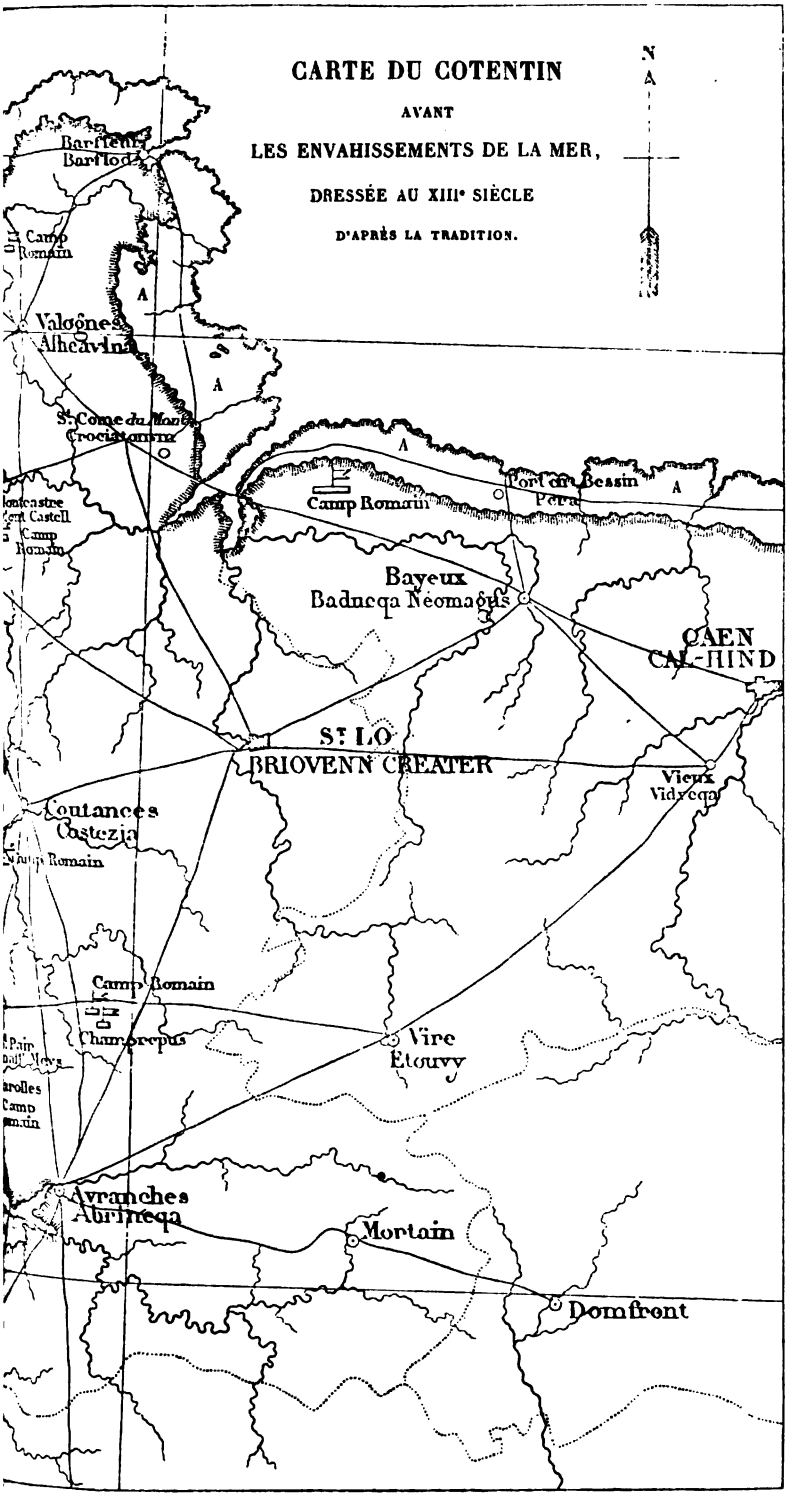
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



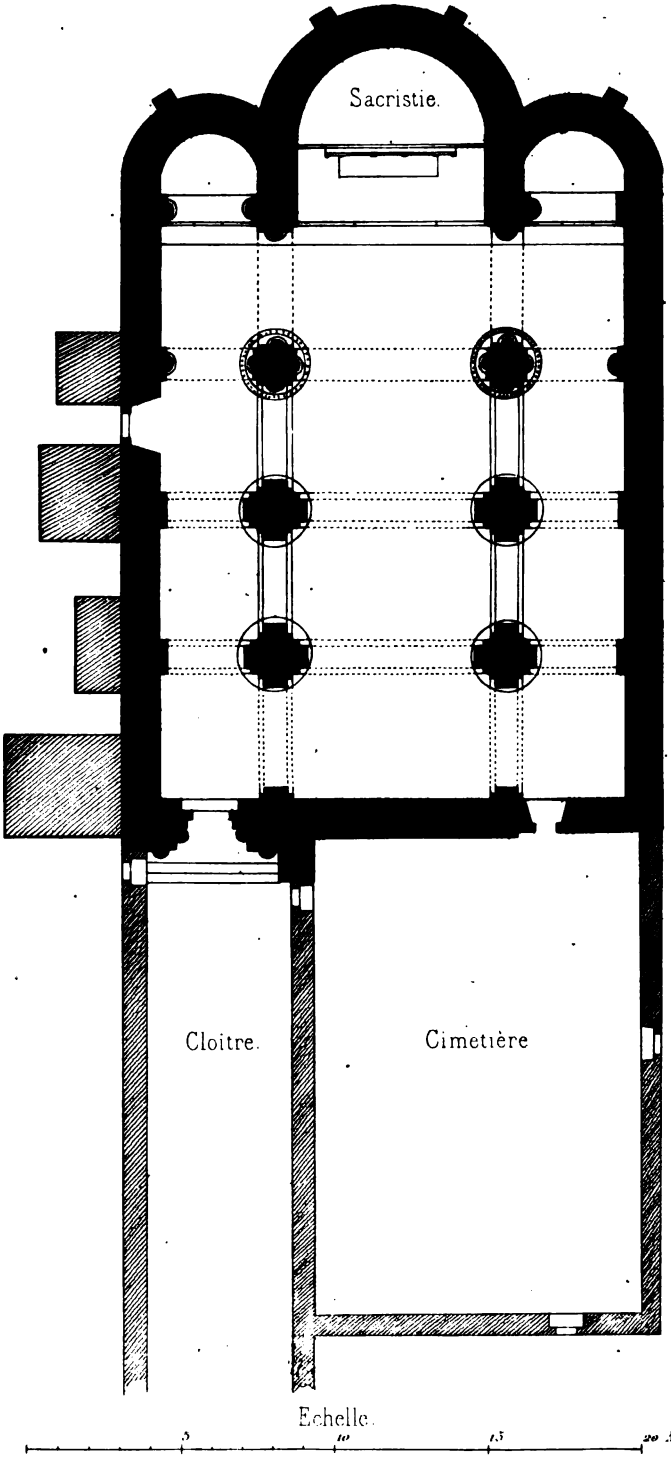
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

PLAN DE L'ÉGLISE SAINTE ENGRASSE.

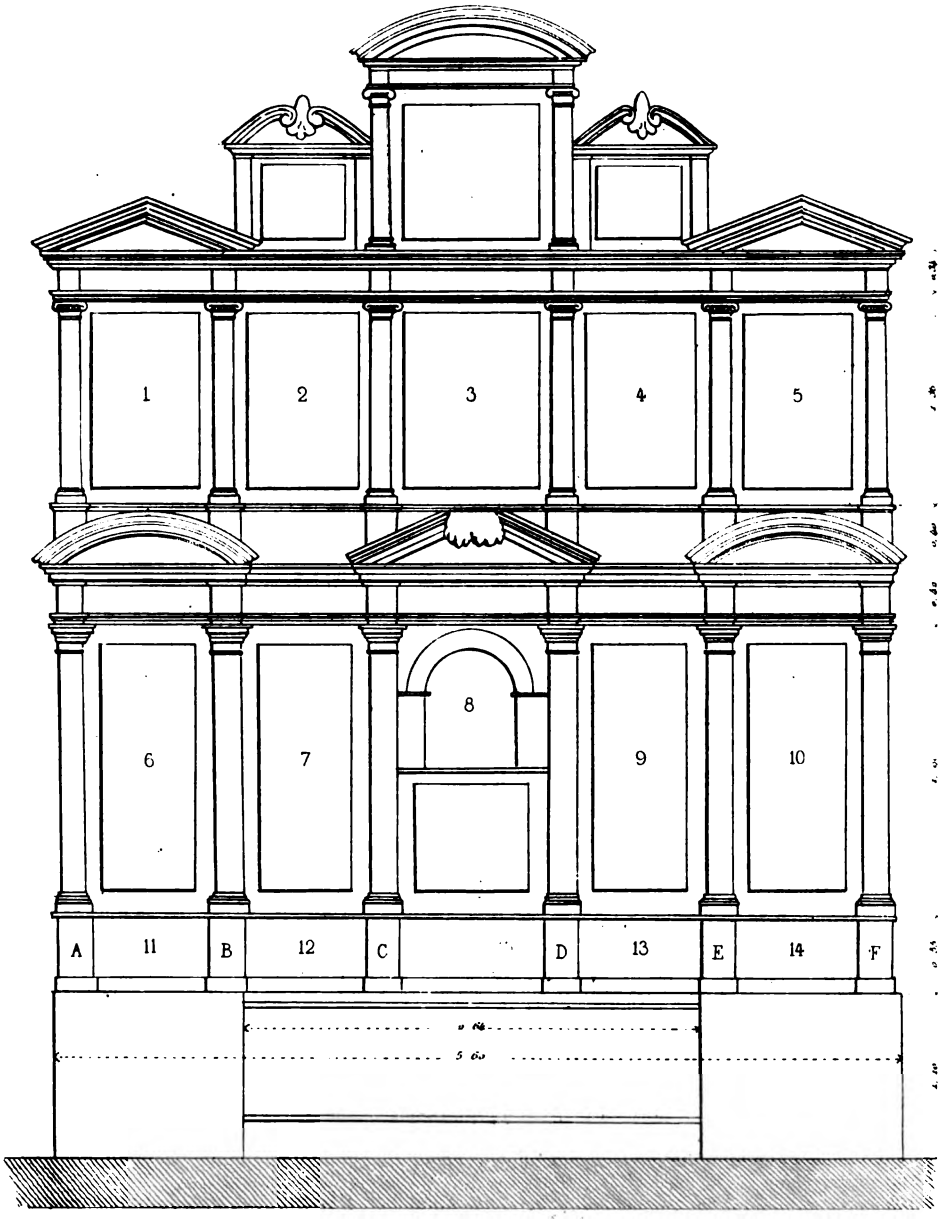


Dumont del *Dardel sculp* *Imprimerie Impériale*

Digitized by Google

Digitized by Google

RÉTABLE DE L'ÉGLISE SAINTE ENGRASSE



1. La descente de croix
2. L'ensevelissement.
3. Ste Engrasse.
4. La résurrection.
5. L'Ascension.
6. Départ de Ste Engrasse.
7. Devant Dacien.
8. Statue de Ste Engrasse
9. Le taureau à genoux.
10. La procession.
11. La Cène.
12. Le lavement des pieds
13. Jesus aux Oliviers
14. *Ce panneau manque*

A. St Augustin.
B. St Grégoire.
C. St Pierre.
D. St Paul
E. St Jérome.
F. St Ambroise.

H Durand del *Durdet sc* *Imprimerie Impériale*

Digitized by Google

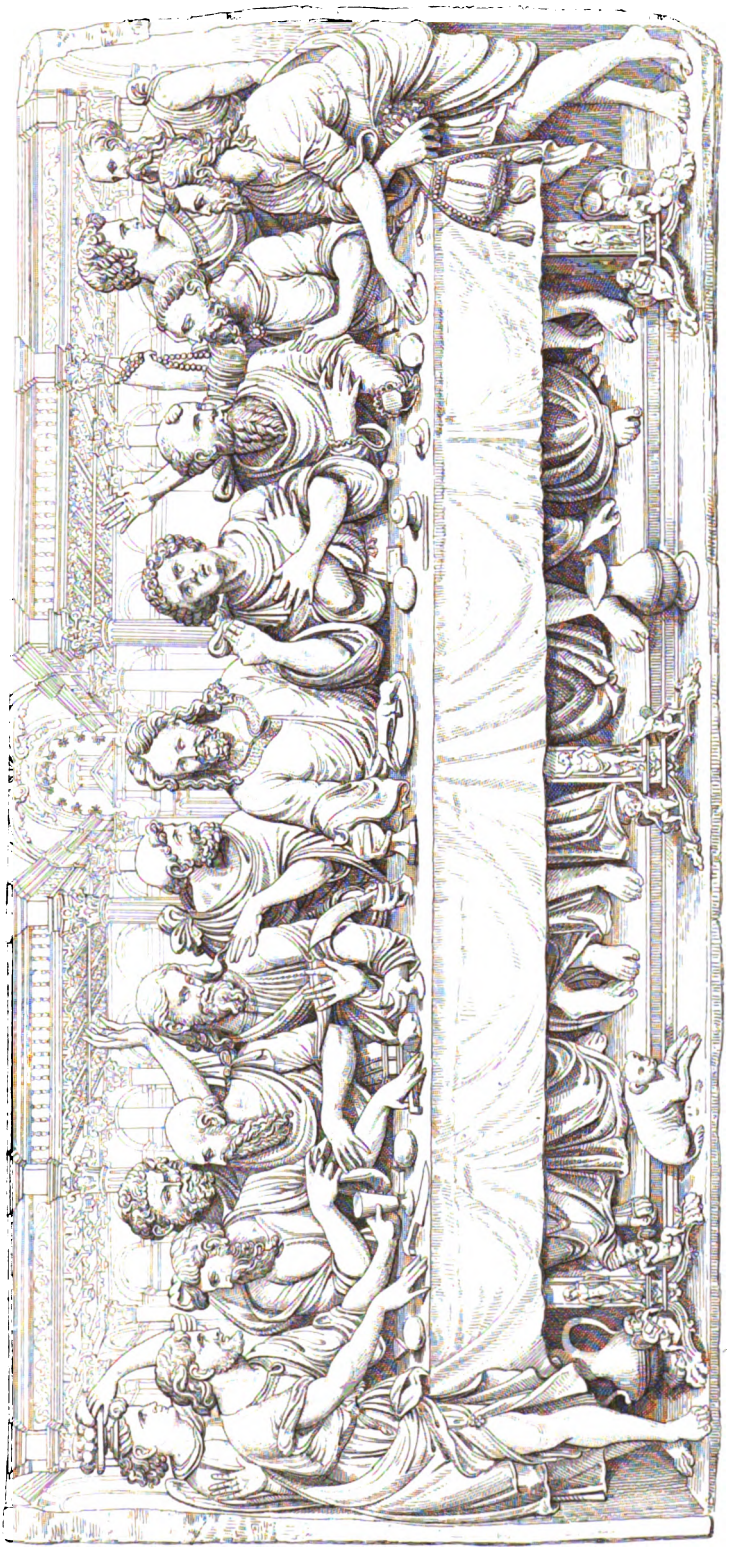
Digitized by Google

LE LAVEMENT DES PIEDS

L. Dardel. *Imprimerie Impériale*

Digitized by Google

Digitized by Google



LA CÈNE.

Pardel sc *Imprimerie Impéri*

Digitized by Google

Digitized by Google

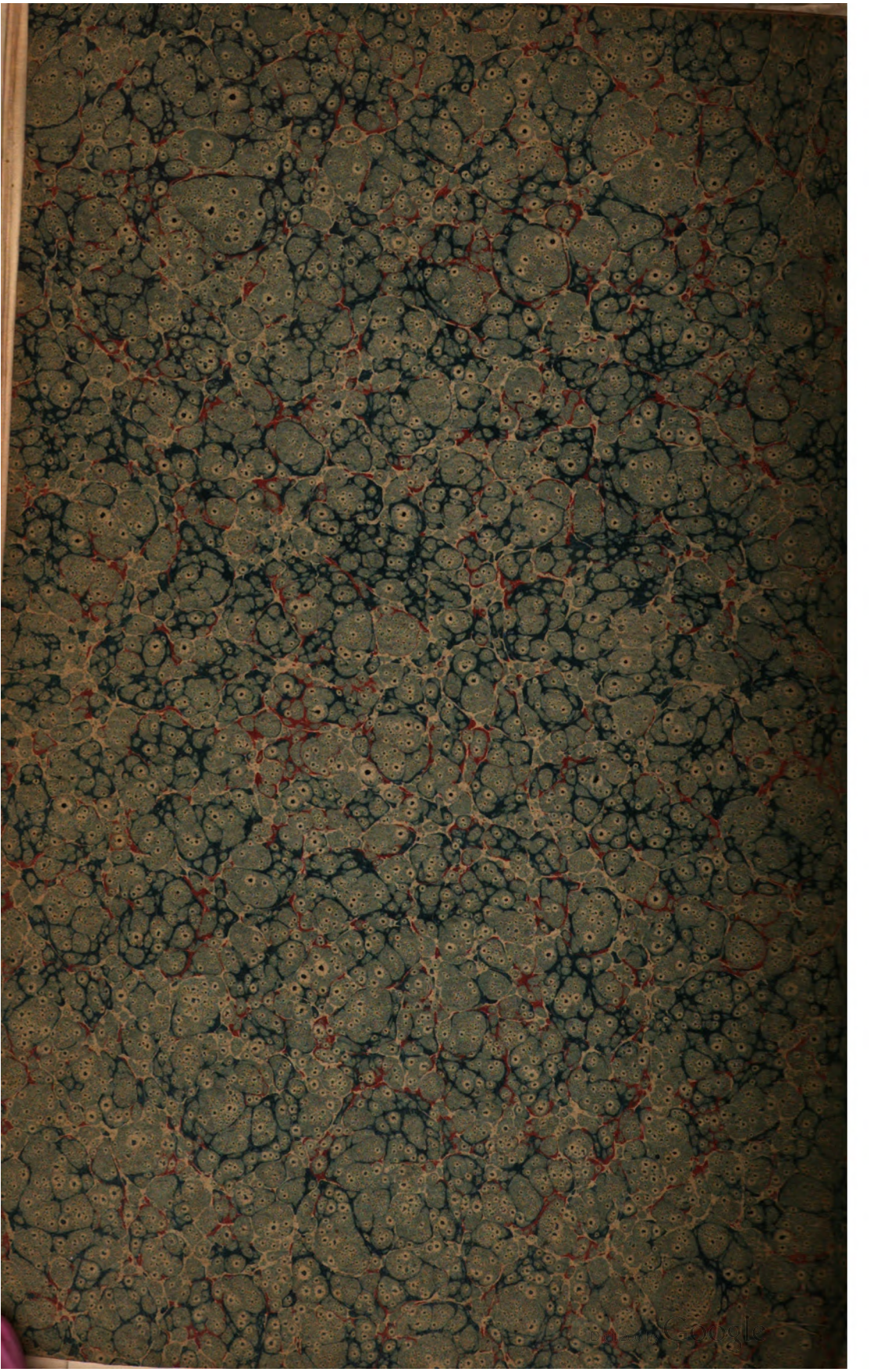
LE DÉSESPOIR DE JUDAS.

L. Bardel. *Imprimerie Impériale*

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Widener Library
3 2044 100 058 486